

فكر وإبداع

إصدار علمي محكم

- شعراي تمام بين شرح التبريزي،
وموازنة الأملي
- أطفال الثراء: دراسة العلاقة
بين المال، وتشكيل نفسية الطفل
- مقامات الأرموي، ومقامات اليوم
- بين ستمن مالارميه وادفارد موشن
- الأداء المنفرد (Solo) في العزف
على آلة الناي
- مخطوطة شرح ديوان رؤية بن العجاج
دراسة في توجيه الشرح وماهية المنهج



العدد (٦)

مايو ٢٠٠٠



قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقاً للاعتبارات التالية:
 - ١- أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار مبتكرة ولم يسبق نشرها.
 - ٢- تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص.
 - ٣- يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.
 - ٤- لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.
 - ٥- البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ طريقها إلى النشر.
 - ٦- الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

رئيس تحرير الإصدار: د. حسن البنداري

هيئة الإصدار

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| • د. السعيد الورقي | • د. كاميلينا صبحي |
| • د. صلاح بكر | • د. محمد قطب |
| • د. عبد العزيز شرف | • د. نبيل عبد الحميد |
| • د. عزيزة السيد | • د. فهمي حبيب |
| • د. عليا الجنزوري | • د. شيماء الخليفي |
| • د. نادية يوسف | • د. نعيم عطية |
| • د. وفاء إبراهيم | • د. نادية عبد اللطيف |
| • د. فوزي عبد الرحمن | • د. رباب عزقول |
| • د. عبد الرحمن سالم | • د. هالة بدر الدين |

أمانة الإصدار:

- د. يحيى فرغل

المراسلات:

جميع المراسلات توجه باسم رئيس تحرير الإصدار: د. حسن البنداري
القاهرة- مصر الجديدة. بوكسي. شارع أسماء فهمي كلية البنات- جامعة عين شمس

ت ٥٨٥٦٦٦٢، تليفاكس ٥٨٥٦٦٦٣

فكر وإبداع

فكر وإبداع

إصدار متخصص علمي محكم

يصدر عن مركز الحضارة العربية

مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة. تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيد الانتماء والوعي القومي العربي في إطار المشروع الحضاري العربي المستقل.

يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات. والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.

يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ونشره وتوزيعه.

يرحب المركز بأية مقترحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.

الأراء الواردة بالإصدارات تعبر عن أراء كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن أراء أو اتجاهات مكتبها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز

علي عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

شارع العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - الجزيرة ج. م. ع

تليفاكس: ٢٤١٨٣٨١

تصميم الغلاف

المناذريز اينز

٥٨٦٥٧٧٥ - ٥٨٢٨٢٨٦

مستشارو الإصدار

* أ. د. إبراهيم عبد الرحمن	* أ. د. عز الدين حلمي
* أ. د. أحمد الشعراوي	* أ. د. عمر الدقاق
* أ. د. أحمد عبد الرحيم طه	* أ. د. علي أبو المكارم
* أ. د. أحمد كمال زكي	* أ. د. علي الحديدي
* أ. د. أحمد مختار عمر	* أ. د. علي عشي شري
* أ. د. أميرة مطر	* أ. د. الأديب : فاروق خورشيد
* أ. د. توفيق الفيل	* أ. د. فضيلة فتوح
* أ. د. جابر عصفوري	* أ. د. محمد أحمد العزب
* أ. د. حسين أمين (استاذ البراعة)	* أ. د. محمد بلتاجي
* أ. د. حمدي السكوت	* أ. د. محمد السعيد جمال الدين
* أ. د. رتيبة الحفنى	* أ. د. محمد حسن عبد الله
* أ. د. رجاء عيـد	* أ. د. محمد حماسة عبد اللطيف
* أ. د. زكريا عناني	* أ. د. محمد زكي العشماوي
* أ. د. زينب السجيني	* أ. د. محمد عبد المطلب
* أ. د. زين نصار	* أ. د. محمد عبد الرحيم كافود
* أ. د. سامية الساعاتي	* أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي
* أ. د. السعيد بدوي	* أ. د. محمد علي الكردى
* أ. د. صفاء الأعسر	* أ. د. محمد عناني
* الفنان التشكيلي: صلاح طاهر	* أ. د. محمد فتوح أحمد
* أ. د. صلاح فضل	* أ. د. محمود فهمي حجازي
* أ. د. الطاهر مكي	* أ. د. نبيل راغب
* أ. د. عاطف العراقي	* أ. د. نفيسة عليش
* أ. د. عبد الحكيم حسان	* أ. د. نهاد صليحة
* أ. د. عبد الحميد إبراهيم	* أ. د. الأديب : يوسف الشاروني
* أ. د. عبده الراجحي	* أ. د. يوسف نوفل
* أ. د. عبد المنعم تليمة	* أ. د. يونان لبيب رزق

الصفحة	المحتويات
٥	افتتاحية العدد
٦	• المادة العربية،
	- شعر أبى تمام بين شرح التبريزى،
٣٠ - ٧	وموازنة الأمدى.
	- أطفال الثراء، دراسة العلاقة بين المال،
٤٢ - ٣١	وتشكيل نفسية الطفل.
	- مقامات الأرموى ومقامات اليوم
٥٤ - ٤٣	د. فتى عبد الرحمن عبدلك
٦٣ - ٥٥	د. ماهر شفيق هريد
	- الأداء المنفرد (Solo) فى العزف
٧٤ - ٦٤	على آلة الناي.
	- مخطوطة شرح ديوان رؤية بن العجاج
١٠٤ - ٧٥	د. حسن محسن
١٠٥	• المتابعات: (المؤتمر)
١٠٧ - ١٠٦	د. محمود الطناحى، ذكرى لن تغيب.
١٠٨	• المادة غير العربية
	- SOUFFLES D' HELENE CIXOUS: UN "DISCORPS"
	OU LE CORPS TRANSPARLANT
18 - 66	Dr. NADIA MAHMOUD HAMDI
	أنفاس لهيلين سكسو، خطاب الجسد
	- THE SONNET FORM IN THE ARABIC TEXT
1 - 17	Dr. KHALID ABBAS HASABRABOU
	قالب السونيتة فى النص العربى
	د. خالد عباس

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد

د. حسن البنداري

تخطر بذهني عدة خواطر تصحبها مشاعر مريجة، وأخرى غير مريجة، وأنا أقدم لهذا العدد السادس من فكر وإبداع (مايو ٢٠٠٠م).

أما للمشاعر المريجة همة، حفاوة، يحظى بها هذا الإصدار من مستتيري الدوائر العلمية والثقافية في مصر وخارج مصر، ومن أفراد تنبض قلوبهم بمعاني النبيل، والتفاني، والأمل، والمشاركة، والاكتراث.

وأما للمشاعر غير المريجة فسيبها «أحاسيس مفروضة»، تحاول أن تتال من هذا الإصدار بالتهوين من أغراضه السامية، وأهدافه النبيلة.

ولأننا نسلم بأن لكل عمل جاد، أصدقاء، تحكمهم الموضوعية فيرحبون به، و أعداء، تحركهم الأهواء فيحاربونه.. فإننا نمضي في طريقنا، نواصل العمل في سير، و نمتلئ قلوبنا ببشارة تجعلنا لا نكتثر بالفرضين، وتندموننا إلى مواجعتهم بالتصميم على تواصل هذا الإصدار واستمراره.

ويشتمل هذا العدد على مواد متنوعة، يعني بعضها بمراجعة علمية لتحليلات نقدية تراثية، صالحت شاعرين مشهورين، على نحو ما نرى في بحث «شعر أبي تمام بين شرح التبريزي، وموازنة الأمدى»، وبحث «شرح ديوان رؤية بن العجاج... دراسة في توجيه الشرح وماهية المنهج»، وبعضها الثاني يعمد إلى الاهتمام بالبتية الأساسية لمستقبل الأمة، وذلك في مقال أطفال الشراء... دراسة العلاقة بين المال وتشكيل نفسية الطفل»، وبحث بعضها الثالث الصلة الجدلية بين فني الشعر والتصوير، وذلك في مقال «بين ستفن ما لا وميد، وإدوارد مونش»، وبعضها الرابع يقارن بين المقامات الموسيقية في العصرين العباسي، والحديث، كما نرى في بحث «مقامات الأرموى ومقامات اليوم، ويقارن بين قالب أدبي غربي ونصوص صربية». وذلك في البحث الإنجليزي «قالب السونية في النص العربي»، ويعمد بعضها الخامس إلى التحليل الأسلوبى لخصائص لغة الجسد كما نرى في البحث الفرنسي. «أنفاس ليهلين سيكسو - خطاب الجسد»، ويحلل بعضها السادس وجوه التشكيل النغمي لآلة الناي، كما نجد في بحث «الأداء المنفرد في العزف على آلة الناي عند محمود عفت».

ولئن كنت في بداية هذه الافتتاحية قد أفصح عن شعورين متضادين صاحبا خواطري.. فإنني في ختامها أجد ذلك الشعور غير المريح قد تضاعف بمشاعر المستتيرين المكتثرين، ويدعوة القارئ إلى الوقوف على محاور مواد هذا العدد الجديد. من إصدار فكر وإبداع.

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدي

شعر أبي تمام

بين شرح التبريزي

وموازنة الأملد



د. عبد الله حمد محارب *

(١)

المقدمة

كانت محنتي الأولى مع أبي تمام هي في اختياري له ليكون موضوعاً لدراسة الماجستير، وكنت في مرحلة الشباب وعنفوانها، وأبو تمام أحق المجديين الذين تتعلق بهم عقول أذواق الناشئة إعجاباً وانبهاراً، فشعره صورة صادقة لذلك اللج المتلاطم في نفوس الشباب. والحماس المتوقد في مواقفهم، التي هي كثير الأحيان لا تعرف (للسظية) موضعاً.

وكانت هذه المحنة بوتقة انصهرت فيها كثير من أفكار وخيالات ورؤى، فأزالت وصفت ذلك العنفوان من حيث كاد يودي بصاحبه، وجعلتني أعرف طرائق الشعر في العصر العباسي، وأساليبه ومذاهبه، وتولد عن تلك الرحلة الطويلة التي بدأت منذ أواخر السبعينيات واستمرت إلى يومنا هذا، تولد في تذوقي طعم خاص لشعر أبي تمام عرفت به مذهبه ورنه بنائه الشعري.

* باحث وناقد أمبي كويتي .

ذلك شعره ويشرحه، فعل ذلك في شعر أبي تمام والبحتري وأبي نواس .

وكان كتابه عن أبي تمام وأخباره (٢) مشاركة منه في المعركة التي انعدت حول الشاعر، مدافعاً عنه، ويقول الدكتور أحمد أمين في مقدمة الكتاب: (إنه يعدل نغمة الانتصار الدائم للبحتري لدى الأمدى).

وكان الصولي شديد التعصب لأبي تمام، فهو يراه النموذج الذي يجب أن يحتله الشعراء، مؤكداً تقدمه وإبداعه بـ (إنه لا يجوز عليه خطأ ابتداء) فيقول: (ولو قصر (يعني أبا تمام) في قليل - وما قصر - لفرق ذلك في بحور إحسانه) ثم يحقر عائبه ويقول (ومنزلة هذا العائب، منزلة حقيرة يسان من ذكرها الذم، ويرتفع عنها الوعد). (٤)

واسمنا الآن في مجال بيان الجانب الفني في موقف الصولي هذا، غير أن هذا التعصب الشديد لأبي تمام حرقني عن جعل شرحه في مقابل شرح الأمدى، وذلك لخشيته من أمرين:

- فقدان الموضوعية في بعض مواقف الصولي بسبب هذا التعصب.

وخلال تلك الرحلة الطويلة التي اصطحبت فيها دواوينه المطبوعة والمخطوطة، وقرأت شروح التبريزي والمرزوقي وأبي العلاء والخازنجي والأمدى وغيرهم، كانت لي وقفات استلذت فيها من ظواهر وملاحظات وجدتها في ديوانه بشرح التبريزي وفي الموازنة، كانت في مقدمتها اختلاف الروايات للآليات والقصائد وأثر ذلك على المعنى، ولقد كان من أفضل ما طبع من شروح دواوينه، شرح الصولي، وشرح التبريزي، أما الصولي فهو أبو بكر محمد بن يحيى بن عبد الله بن العباس بن صول تكين، الكاتب المعروف بالصولي الشطرنجي، وكان أحد الأدباء الفضلاء المشاهير، له كتب ومصنفات كثيرة يصعب حصرها (١).

اشتهر عنه، بأنه كان المتعصب الأكبر لأبي تمام، وقد وضع كتابه أخبار أبي تمام، يدافع فيه عنه، وقال عن أبي تمام، (وقد أحكمت وصفه في رسالة أحتج فيها عنه، وعملت بعقبها شعره) (٢). قال ذلك في مقدمة ديوان أبي نواس، وكانت هذه طريقته في رواية شرح دواوين الشعراء، يؤلف كتاباً عن الشاعر وماروى عنه من أخبار، ثم يتبع

شرح الحماسة والمفضليات وسقط الزند. وكلها موجوده مطبوعة محققة واحد له. ولهذا فقد اخترت ديوان أبي تمام بشرح أبي زكريا الخطيب التبريزي لتكون روايته مناظرة لرواية الأمدى في الموازنة، أضف إلى ذلك كله، العمل المتقن الذي أخرج به الدكتور محمد عبده عزام هذه الشرح، فجاء غاية في الدقة والاستفادة من كتب أخرى كثيرة ككتاب النظام لأبن المستوفى الأريلى، كما أشار أيضاً إلى أنه لم يكتف بنسخ شرح التبريزي المخطوطة، بل استعان بنسخ لـديوان أبي تمام ساعدته على تقويم الشعر، وإثبات بعض الروايات المختلفة في الهوامش، وأشار في المقدمة إلى أهم أصل اعتمد عليه من أصول ديوان أبي تمام، وهي النسخة المحفوظة بمكتبة الاسكوريال والتي قال عنها إنها نسخة قديمة (منقولة عن القراطيس التي كتبها أبو تمام بخطه، كما ذكر أبو علي القالي).

وقد عمدت في هذا البحث إلى الروايات واختلافها بين الديوان والموازنة، فصحت كلاً منهما بالأخرى، ورجعت إحداها، إذا

تغيير رواية البيت المعيب للتخلص من مواطن الثقب، وهي قضية نقدية فنية ضخمة، ألقت بعامها على تراثنا الشعري على مر العصور، وتحتاج إلى دراسة فنية خاصة(٥).

ثم هناك أمر آخر جعلنى انصرف عن شرح الصولى، وهو أن صورة التحقيق، التي خرج بها هذا الشرح كانت عليها ملاحظات، وفيها قصور.

ثم الأهم من ذلك كله أنني عندما قارنت بين شرح الصولى وشرح التبريزي وجدت الأول لم ترد فيه شروح أخرى، وهو أمر طبيعى لتقدم الصولى في الرواية، ولأنه لم يشرح ديوان أبي تمام أحد قبله فيما نعلم، والصولى تولى سنة ٢٣٦هـ (٦).

وأما التبريزي فإنه في شرحه جمع أقوال جلة من العلماء في شعر أبي تمام، فبالإضافة إلى شرح الصولى أورد شروح الأمدى والمرزوقى والخارزنجى وأبى العلاء المعرى، وكان التبريزي يشارك هؤلاء العلماء في شروحهم ويعلق عليها، ولا غرو فالتبريزي له باع الطويل في هذا الفن، شرح الشعر ونقده، فقد قدم للمكتبة العربية

- كان الأمر يدعو إلى ذلك. ثم جئت إلى أبيات وردت في الموازنة ولم ترد في ديوانه بشرح التبريزي، ولكنها جاءت في دواوين أخرى مطبوعة، أو مخطوطة فنذكرتها، ثم ختمت البحث بجملة ملاحظات متنوعة.
- كان كل ذلك من أثر تلك الرحلة الطويلة التي صاحبت فيها أبا تمام وشعره، فأورثتني تلك الصحبة تقييدات على ديوانه وملاحظات حول الروايات وترجيح بعضها، وأبها أقرب إلى مذهبه الشعري.
- (٧)
- مع الديوان، والروايات
- أولاً: ترجيح رواية الموازنة:
- ١ - قال أبو تمام: (١)
- مضى خالد بن زيد بن مسز
يد قمر الليل شمس الضحاح
- ورد في الديوان (بن مزيد) ممنوعاً من الصرف، والواجب صرفه ضرورة ليصح الوزن.
- ٢ - قال أبو تمام: (٢)
- ٣ - قال أبو تمام: (٣)
- وكان ليلى الأغيلة تنذب
- فكان قسماً في عكاظ يخطب
- ويؤيد ذلك قوله بعده:
- والمصاحبة وهي ما تترك بالسمع لا بالرؤية.
- ٤ - قال أبو تمام: (٤)
- فستخرب الدنيا وأبنية العلى
- وقبائهم جدد بها لم تخرب
- في ديوانه (قبابها) ولا يستقيم المعنى بها، فالحديث عن قباب آل طوق، وجعل الضمير يعود على أبنية العلى أو على الدنيا يفسد المعنى.
- ٥ - قال أبو تمام: (٥)
- أبى، فلا شنبأ يهوى ولا فلج
- ولا احورأوا يراصيه ولا دصجا
- في ديوانه سقطت الكلمة الأولى (أبى).
- ٥ - قال أبو تمام: (٥)

في موقف وقف الموت الزصاف به
وفي ديوانه (وقف على الحلم والحجا)،
والوجد يوجد والأرواح تشتقد
رواية الموازنة أوجه، لقوله : (وأشينا حبر)،
في ديوانه (الموت يوجد)، رواية الموازنة
وناسبها العلم، لا العلم، فقد يكون العلم
أبلغ، وقد أشار إليها محقق الديوان في
الهامش

٩ - قال أبو تمام: (٩)

موضح ليس بذي رجلة
٦ - قال أبو تمام في القصيدة
نفسها: (٦)

فاهضرهما من سمام للعلی رفعت
في ديوانه (والأرجل) يضم الجيم،
ولا وافعالك الحسنی لها صمد
وهو خطأ ظاهر، فالفرس الذي يطلبه ليس
في ديوانه (الندى)، رواية الموازنة أبلغ،
والمعالى تشاد بأفعال كثيرة من بينها الندى
والكرم.

(بذی رُجْلَة).

٧ - قال أبو تمام يمدح المأمون: (٧)

هانتاش مصر من اللثيا والقي
وقال الصولي في شرحه لديوان أبي
تمام: (١٠) (يقول الأرجل مشنوم كشنوم
ببسوس).

بتجأوز وتعطف وتفسد
في الديوان (اللثيا) يضم اللام، خطأ
والصحيح فتحها، (واللثيا والتي) كتابة عن
المصاعب، (وانتاش)، أي: خلعها.

٨ - قال أبو تمام يقهر: (٨)

مقاماتنا وقف على العلم والبعجا
١٠ - قال أبو تمام يمدح مالك بن طوق
ويطلب منه فرساً: (١١)

فأمر دنا كهل وأشيتنا حير

مُخلَقٌ وجهه على السبق تشف

هتّى كلما ارتقاد الشجاع من الردى

عليق عروس الإبناء للفرس

مضراً ضدّة للمازق ارتقاد مصرعاً

فى ديوانه (عروس الأبناء) بفتح الهمزة،
وقال أبو العلاء: وقوله (عروس الأبناء)

ورد فى ديوانه (المازق) بفتح الزاى،
خطأ والصحيح كسرهما.

الأشبه أن يكون أراد كنياء فارس، وهم
معشر باليمن، يعرفون بهذا الاسم، والفرس
عندهم كثير، ولا يمتنع أن يريد بالأبناء هنا
هنا أبناء القوم الذين هم شبان مقتبلون،
لأنه من تزوج شابة كانت أجدر بأن تخلق
من الطاعة فى السن.

١٢ - قال أبو تمام: (١٣)

يلقى بها حر التلاد وصبيده

عند السؤال مصارعاً وحتوفاً

وروى فى ديوانه بشرح التبريزي:

تكفى بها نهل البلاد وصله

عند السؤال مصارعاً وحتوفاً

وقال الأمدى: (وقال: عروس الإبناء)
(بكسر الهمزة)، ولم يقل (البناء)، لأن البناء
مصدر البانى على أهله فإذا صنع غيره له
أمر البناء فقد أبناه، كما بينى البانى
البييت، فإذا أعانه غيره، أو أمكنه من بنائه،
فقد أبناه).

ثم قال: والرواية الصحيحة: (ونكر رواية
الموازنة وهى: حر التلاد وعبد).

وقال: أى يتيقن أنهما هالكان عند
سؤل السائل هذا المنوح.

١٣ - قال أبو تمام يمدح المعتصم: (١٤)

وأياماً لنا وله لدائنا

غنيئنا فى حواشيها الرقاق

وجاء فى ديوانه (هريئنا من حواشيها
الرقاق)، وقال: وروى (نعمنا فى حواشيها)،

ورواية الموازنة، والرواية الأخرى أوجه

من رواية الديوان.

ولأخفاء بصحة ما ذهب إليه الأمدى
ورواه، وهو (الإبناء) بالكسر، لمناسبتها
لمعنى البيت الذى يصف تخليق (عروس
الإبناء) التى سوف يبنى بها فى ليلة
العرس.

١٤ - قال أبو تمام يمدح المعتصم: (١٥)

١١ - قال أبو تمام يرثى أبا نصر محمد

بن حميد: (١٢).

- لهي تستثير القلب لولا اتصاله
ورواية الموازنة أوجه، لقوله في عجز البيت:
يحسن دفاع الله وتوس سائلة (عثر النسيّ خلاف عذر السالي).
- ورد في الديوان (لولا اتصالها)، وفي
رواية الموازنة يعود الضمير على (القلب)،
وهو الصحيح، أما على رواية الديوان فيعود
إلى (اللهي)، ولا يستقيم المعنى بها:
- ١٥ - قال أبو تمام في علة نالت أحمد
بن أبي ذؤاد: (١٦)
وكسب أجر ولم تعمل له ويلي
وعك المقيم على توحيدة صمك
وقال الخازنجي: إن ما أصابك من وعك
الحمى بعد توحيدك، لمن أفضل الأعمال التي
يقجر عليها صاحبها (١٧)، وجاءت رواية
الديوان (فكر المقيم) ولا يصح المعنى بها.
- ١٦ - قال أبو تمام يمدح المعتصم ويذكر
فتح الخرمية وهروب بابك (١٨):
ونجا ابن خائنة البصولة لونها
بمهمضهف الكشعين والأطال
ترك الأحبة سائياً لا ناسياً
صذر النسيّ خلاف صذر السالي
في ديوانه (خلى الأحبة سائلاً لا ناسياً)،
- ١٧ - قال أبو تمام يمدح إسحق بن
إبراهيم: (١٩)
كم نشعة لك لم يحتفظ تذممها
نصامت المال لا إلا ولا ذمها
في ديوانه (لم يُحفظ) بالبناء المجهول
خطاً ظاهراً، وفي هامش ديوانه: التذمم
للمصاحب: أن يحفظ ثامره، أي حرمة، وفي
التنزيل (لا يرقبون في مؤمن إلا ولا ذمة).
- قال: (الذمة) العهد: (الإل) الحلف.
- ١٨ - قال أبو تمام يمدح أبا سعيد
محمد بن يوسف: (٢٠)
في ضرام من الوضى واشتعال
تصيب الجوى بينهما محموما
في ديوانه: (مهموماً)، وأشار إلى رواية
الموازنة في الهامش، وقال الأمدني: قوله
(يحسب الجوى منهما محموماً) مما أنكره
الناس عليه، وإنما ذهب إلى نحو قول امرئ
القيس:

إذا ركبوا الخيل واستلأموا	ورد صيرون الناظرين مهانة
تصرفت الأرض واليوم قمر	وقد كان مما يرجع الطرف مكرماً
وهذا هو الوصف الذى لا شئ يفوقه، فجعل أبو تمام الجو محمواً).	ورد هذان البيتان فى ديوانه بشرح التبريزي، وقد ضبطاً ضبطاً غير صحيح، ففيه رقع (فصيح) وحققا النصب خبراً لكان، ورفع (الطرف) فى البيت الثانى، وحققا النصب مفعولاً به للضمير فى (يرد).
وهذا محض تحمل من الأمدى فى رأى، ووصف الجو هنا بأنه صار محمواً من شدة الجو من إبداعات أبى تمام وغرائبه التي لم يسبق إليها، على أن رواية الديوان (محمواً) يمكن أن تكون بمقياس الأمدى أشد استتكاراً.	والشاعر يصف الريح بعد تمغيه، ويشرحه التبريزي فيقول:
١٩ - قال أبو تمام فى القصيدة نفسها: (٢١)	(أى غير فصار الطرف يرد عنهم السوء المنظر، وقد كان فى الدهر الأول يرد الطرف مكرماً، كقوله يكرمه بما يرى فيه من الحسن والبهجة والمهابة).
كلماً زنته وجدت لديه	٢١ - قال أبو تمام يمدح محمد بن حسان: (٢٣)
نشياً ضاحكاً ومجداً مقبلاً	أرسمت أن الريح ليس يتيم
فى ديوانه (نسباً) بالسعين المهمة ولا يصح المعنى بها، بل ينقلب إلى مجاء للمدح، (والنشب): المال، (والضاعن): المرتحل فامواله مفارقة له دائماً لتكرمه ويذله.	٢٢ - قال أبو تمام يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف: (٢٤)
٢٠ - قال أبو تمام: (٢٢)	رددت روق وجهى فى صحيفته
لهم منزل قد كان بالببيض كالهما	رد الصقار بهاء الصارم الخدم
فصيح الغنائى ثم أصبح أنجما	

- في ديوانه (رد المقال بماء) تحريف،
ولا وجه له هنا.
- ٢٣ - قال أبو تمام في مرض إلياس بن
أسد (٢٥) نبئت إليه همتي فكأنما
كدرت به نجماً على الدهر ثاقباً
- ٢٤ - قال أبو تمام يفتح فكسر: المنوع، وهي
أحسن من رواية الديوان (حرم) بفتح الأول
والثاني.
- ٢٥ - قال أبو تمام (٢٦) ما ضُرَّ أبوع يرتقى في همه
روعاء أن لا يرتقى في سلم
- ٢٦ - قال أبو تمام يمدح الحسن بن
سهل: (٢٧) شادوا العالي بالثناء الأغلب
في الموازنة (بالبناء)، ورواية الديوان
أوجه وأبلغ في المدح.
- ٢٧ - قال أبو تمام يمدح مالك بن
طوق: (٢٨) ثكن بنو طوق وطوق قبلهم
شادوا العالي بالثناء الأغلب
- ٢٨ - قال أبو تمام يمدح مالك بن
طوق: (٢٩) ثكن بنو طوق وطوق قبلهم
شادوا العالي بالثناء الأغلب
- ٢٩ - قال أبو تمام يمدح مالك بن
طوق: (٣٠) ثكن بنو طوق وطوق قبلهم
شادوا العالي بالثناء الأغلب
- ٣٠ - قال أبو تمام يمدح مالك بن
طوق: (٣١) ثكن بنو طوق وطوق قبلهم
شادوا العالي بالثناء الأغلب

- لم ترم ذارجم بيساقبة ولا
كلمت قومك من وراء حجاب
في الموازنة (ولا كلمت قومك). ورواية
الديوان هي الأوجه لقوله (من وراء حجاب).
- ٤ - قال أبو تمام: (٢٢)
لِمَ تَنكِرِينَ مَعَ الْفُرَاقِ تَبْلُدِي
وَبِرَامَةِ الشَّتَاقِ أَنْ يَتَبَلَّدَا
روى في الموازنة: (تَلْدِي)، وإن كان
معناها متقاربين، إلا أن رواية الديوان
أقرب إلى مذهب الشاعر وطريقته لما فيها
من رد الإجاز على الصدور.
- ٥ - قال أبو تمام يمدح المصن بن
شبانة: (٢٣)
نَظَّمْتَ لَهُ حَقْدًا مِنَ الشَّعْرِ تَضْبِ الدِّ
يَحُورُ وَجَادَاهُ مِنْ حَلِيهَا حَقْدًا
في الموازنة (شعراً من الشعر)، ورواية
الديوان أقرب إلى مذهب الشاعر، وأبلغ في
تصوير شعره.
- ٦ - قال أبو تمام : (٢٤)
أَيَا الْقَاسِمِ الْمَحْمُودِ إِنْ ذَكَرَ الْحَمْدُ
وَقِيَتْ رَوَايَا مَا يَرُوحُ وَمَا يَفْقَدُ
في الموازنة (ما يروح وما يبدو)، ورواية
الديوان أجود لقوله (ما يروح).
- ٧ - قال أبو تمام يمدح أبا سعيد،
ويذكر هروب منوئل الروم من أمامه: (٢٥).
إِلَّا تَنْتَلِ (منوئل) أَطْرَافَ الْقَنَا
أَوْتُنْ مِنْهُ الْبَيْضُ وَهِيَ حَرَارُ
فَلَقَدْ تَمَنَّى أَنْ كُلَّ مَدِينَةٍ
جَبَلٌ أَوْ مِصْرٌ وَكُلُّ حِمَى غَارُ
فَانْظُرْ بَعِينَ شَجَاعَةٍ فَلَتَعْلَمَنَّ
أَنْ الْقَامَ بِحَيْثُ كُنْتَ فَارَارُ
في الموازنة: (فانظر بعين شجاعة
فلتنظرن)، ورواية الديوان أجود، وقال
الخانجي: (٣٦) (يقول: تعلم حين لم تغن
عن أصحابك مع قريوك منهم أنك كنت فاراً،
فانظر بعين شجاعة تعلم أن ذلك كما قلت
لك).
- ٨ - قال أبو تمام يمدح عمر بن عبد
العزيز الطائي من أهل حمص: (٢٧)
هَتَّى تَرَاهُ فَتَنْفُضَ الْعَصْرَ غُرْقَهُ
يَمْنًا وَيَنْبِغُ مِنْ أَسْرَارِهَا الْيَسْرُ
يَمْنًا وَيَنْبِغُ مِنْ أَسْرَارِهَا الْيَسْرُ فِي

- الموازنة (فتتفى العسر غرة نغياً)،
ورواية الديوان أبلغ وأجود.
- ٩ - قال أبو تمام يمدح الحسن بن رجاء ويستهديه فرساً: (٢٨)
وكلُّ لونٍ فليكن مناسخلاً له
- وروى في الموازنة: (أخلفتك).
- والذي في مخطوطات الموازنة (برلين برقم ٢١٤٤، ودار الكتب المصرية برقم ١٢٦٦٢، الجزء الثامن لوحة ٢١) (أخلفتك) بالقاف المثناة، والشرح عليها، وغير محقق للموازنة شيخنا السيد صقر الشرح إلى رواية (أخلفتك) بالقاف الموحدة، وقال (أى الأمدى):
- فإن هذا يرتجل للشئ قاله
موكب في إحسانه والخميس
- وقوله (فالموكب في إحسانه والخميس)، يريد أن الموكب والخميس يتحدتان بما يأتي به من الارتجال في المشي، وأنه أحسن فيه).
- وفي الموازنة (فالموكب في إحسانه..)، ورؤية الديوان أجود لقوله (والخميس)، أى في حالتي العرض والحرب.
- ١١ - قال أبو تمام يمدح أبا المغيث موسى بن إبراهيم: (٤٠)
- وروى في الموازنة: (أخلفتك)، وقال (الهاء) في قوله: قطينها) راجعة إلى الرسوم، حتى كان قطينها) أى الذين قطنوها وارتحلوا عنها حلقوا يميناً قموساً ألا يموبوا إليك، (أخلفتك)، يخاطب الربيع على سبيل الاستعارة والتمثيل، (أخلفتك): ذهبت بجيتك: وقد رواه قوم: (أخلفتك) أى: أخلفت ظنك وليس بشئ.

- ١٢ - قال أبو تمام في بني حميد: (٤٢)
 يؤذ أصدانهم لو أنهم قتلوا
 ولهم صنعوا بعض الذي صنعوا
 في الموازنة: (مثل الذي صنعوا)، ورواية
 الديوان أجود وأبلغ.
- ١٣ - قال أبو تمام: (٤٣)
 محفل على الأجال حتى كأنه
 نصرف الدنيا في التلوس مشارك
 وفي الموازنة (محفل على الروح المنيع)،
 وإشار إليها في هامش الديوان، ورواية
 الديوان أبلغ وأجود.
- ١٤ - وقال قبله:
 ركوب لأتباع للتكالف هاليم
 بأن للعالي دونهن للمهالك
 روى في الموازنة (بينهن المهالك) ورواية
 الديوان أجود.
- ١٥ - قال أبو تمام: (٤٤)
 نهى تستثير القلوب لولا قصاله
 بهمن دفاع الله ونسوس سائله
- وفي الموازنة (ونسوس قائله)، وقال ابن
 المستوفى (٤٥): وفي النسخة المعجمة:
 ((تستثير): تهيج، (ونسوس): أراد قوله
 تمالي (إن الإنسان ليطفئ أن راه
 استغنى) (٤٦)، أي لولا حسن دفاع الله من
 سائله لتحير من كثرة ما يجد من عطائه).
- فبان الآن أن الأوجه في رواية الديوان
 (سائله).
- ١٦ - قال أبو تمام: (٤٧)
 بمروق الأخلاق لو عاشرت
 لرأيت جمعك من جميع خصاله
 في الموازنة (لرأيت وجهك)، ورواية
 الديوان أحسن وأجود.
- ١٧ - وقال بعده:
 أهدأ يفيد غرائباً من ظرفه
 ورغائباً من جوده ونواله
 في الموازنة (يفيد خلائق)، ورواية الديوان
 أشبه بمذهب أبي تمام.
- ١٨ - قال أبو تمام يصف الشيلة من
 الشيب: (٤٨)

تستثير الهموم ما اكتفى منها

منخذاً وهي تستثير الهموما

وفي الموازنة: (تستثير الهموم) ينصب

(الهموم).

وجاء في شرح الأمدى (الهم يجلبها

وهي تجلب الهم).

ويقول التبريزي:

(هذه الشعلة من الشيب تستثيرها

الهموم المكتنة).

وقلت: فظاهر الشرح على أن (الهموم)

فاعل، بدليل قوله في آخر البيت (وهي

تستثير الهموما).

١٩ - قال أبو تمام: (٤٩)

ضعت جوارح من إذا هتته النوى

طعم الفراق فذم طعم العلقم

وروى في الموازنة (ضعت جوارح).

وقال: (وحواس) هنا أحسن وأليق من

جوانح، لأنه ذكر الطعم فكانت الحواس مع

الطعم لفظاً يشبه لفظاً ومعنى يشبه معنى.

أو كان يقول - لو استوى له نظمه -

وضعت جوارح من أحرق نار الهوى

جوانحه فذم حرارة النار، أي: فوجد للنار

حرارة..»، وأظنه لو استوى له ذكر

(حواس) في البيت لما عدل عنه).

وقال أبو العلاء: (الجوارح) في الأصل

هي الكواسب، ويقال: فلان جارحة أهله: أي

كاسبهم، وقيل لليدين والرجلين والقلب

والسمع والبصر جوارح، وجعل الطائش

اللسان من الجوارح وهو منها لأريب، لأنه

إذا أخطأ كسب الإثم، والمنفعة به عظيمة في

الدار العاجلة وبه يكون التنطم، والمعنى:

إن الذي ينوق طعم الفراق ثم يذم طعم

الطعم فقد ضعت جوارحه، لأنه لا يفرق بين

الأشياء، أي أن الفراق أشد مرارة من

العلقم، ويقع في النسخ (ضعت جوارح)

والصواب (جوارح) والتفسير يدل عليه).

وهكذا بأن أن الرواية الصحيحة هي

رواية الديوان ورواية الموازنة التي تتبع بها

الأمدى أبا تمام لا تصح.

ثالثاً: أبيات لم ترد في ديوانه:

١ - أبيات رواها الأمدى لم أجدتها في

دواوينه المطبوعة والمخطوطة التي بين يدي:

١ - قال الأمدى: (٥٠)

ومن نوار باب الجود أيضاً قول أبي تمام في أبي غريب يحيى بن عبد الله القمي:

صرفنا الجود منك وما صرفنا
بسـجـل من لـدالك ولا ذنوب
ولكن دائرة القبر استتمت

فهدفتنا على مطر غريب
قلت: لم يرد هذا البيتان في نواوين أبي تمام المطبوعة والمخطوطة التي بين يدي، ووجدتهما في الطراز العلوي منسوبان لأبي تمام (٥١)، والسجل: الدلو الضخمة الملوقة بالماء، والذنوب: الدلو التي يكون فيها الماء دون ملئها.

٢ - روى الأمدى قال: (٥٢)

قال أبو تمام:

بكى شجوه قلب بكته فواجهه
وانسان عين ليس ترقباً مداومه
وقال: (يريد الأحداث التي فجعت رحمة له).

ولم أجد هذا البيت أيضاً في نواوينه المطبوعة والمخطوطة.

٢ - قال الأمدى: (٥٣)

قال أبو تمام يرثي المعتصم ويهني الوثاق:

لنا غنم يدرك شوى قبر ملحد
يبدأ بهده بدر أضيائ مطالعه
ومامات من أبقى لنا بعد موته

إسماعاً هداً لنا نهجه وشرائعه
لئن بكى الخياثا من ملكها
فقد ضحكت إذ قام بالملك تاسعه
وقلت:

لم أجد هذه الأبيات في نواوينه المطبوعة، كما لم أطر عليها في نسخ نواوينه المخطوطة التي بحوزتي.

وقد تكون هذه الأبيات من قصيدة مطلعها البيت الذي مر في الفقرة السابقة.

٤ - قال الأمدى: (٥٤)

قال أبو تمام:

على أي أحوال مضيت فشاكز
لما كان من ير الأسيرو صااذ
هنا صدق البرق الذي شمت عارضاً
فلا صجب من أن تجسود المواطر

وان صاقت الأسباب فالبحر يريها	كل يوم تزويدكم منك هذا لا
تمنح منه جانب وهو زاجر	ونوالا كذلك جرى العتاق
وقلت :	ولم أجد هذه الأبيات في شرح التبريزي،
لم أجد هذه الأبيات كذلك في ديوانه	غير أنني وجدت في نسخة من ديوانه
كلها التي بحوزتي.	مخطوطة. (٥٨)
٥ - قال أبو تمام في الحسن بن وهب: (٥٥)	٧ - قال الأحمدي : (٥٩)
يهب النائل الجزيل ويعطى	قال أبو تمام في الحسن بن وهب:
إن مطلبنا بالشكر بعض المطال	لمصدر الأقدام أمضى بكفـ
لم يرد هذا البيت في دواوينه للطبوعة،	لك إذا شئت من سهام نبال
ووجدته في نسختين من ديوانه	بمصطفى فراندها التيثر الوش
مخطوطين (٥٦)	ي وحدتان عهدا بالسمال
٦ - قال الأحمدي: (٥٧)	لطف تلح امرأ وهو حـ
قال أبو تمام في إبراهيم بن القصيب:	ن يبرو من المعاني زلال
ما لأهل الشام أن يكفروا	وتناضى الهوى وتنساب في الرو
بعدك فيهم نعاء أهل المراق	ح يسحر من البيان حلال
هلقد صار لقسهم بأيادي	يشرح الذهن والسماع فيها
لك حديثاً تسائر الألفاق	في صفايا أمثالها أمثالي
نزل العدل حيث شاعوا وأضعى الـ	يريد أمثاله من الشعر الذي يقوله.
جوروا الظلم عنهم في وثاق	وقلت:
	لم أجد هذه الأبيات في شرح التبريزي،

التبريزي، ورد في مجموعة من دواوينه المطبوعة والمخطوطة (٦٣).

٩ - قال الأمدى : (٦٤)

قال أبو تمام يصف الربيع، وهي أرجوزة ربيعة شديدة الاضطراب، وجدت في كتاب أبي سعيد السكري (٦٥) هذا القدر:

إن الربيع أشر الزمان
لو كان ذا روح وذا جثمان
لكان يساماً من الضتيان
بوركت من وقت ومن أوان
هالأرض نشوى من شرى نشوان
تختال في مَفْوِّف الألوان
في زاهر كالحدق الروانى
من ناضرو فاقع وقانى
عجبت من ذى فكرة يقظان
رأى جفون زهرة الأهلان
هشك أن كل شئ فان

وقلت:

لم ترد هذه الأبيات في شرح التبريزي ولا في باقى دواوينه المطبوعة، غير أنى

ولا فى دواوينه المطبوعة الأخرى، غير أنى وجدتھا فى مخطوطتين للديوان ضمن قصيدة له فى مدح الحسن بن وهب مطلعها:

قف تؤين كناس ذاك الفزال

إن فيه مسرحاً للمقال

وقد ورد هذا البيت فى الموازنة ج ١ ص ٤٣١، ولم يُخَرَّجْ (٦٠)، ثم أورد الأمدى (٦١) بيتين من القصيدة نفسها لم يرداً كذلك فى دواوينه المطبوعة، وهما فى مخطوطتى ديوانه اللتين سبق أن أشرت إليهما، والبيتان هما قوله:

قرب الدهر من يدى واكنت

يده من سمائم الصدم حالى

ولهذا أضحى ثنائى طريقا

عامراً بينه وبين الليالى

٨ - قال الأمدى : (٦٢)

قال أبو تمام:

أمل من الأمال أحكم فتله

فكانه مرس من الأمراس

وقلت: لم يرد هذا البيت فى شرح

وجدتها في إحدى نسخ ديوانه المخطوطة (فاتح اسطنبول) لوحة ٢٠٢.

١٠ - أورد الأمدى : في موضعين من كتابه أبياتاً لأبي تمام:

الموضع الأول: (ج ٢، ص ١٦٥)، ثم وردت أبيات منها في الموضع الثاني (ج ٢، ص ١١٦)، والأبيات هي:

الموضع الأول:

أما إنه لولا اللوى ومعهاده

(مواصيصه قد افقرت وأجالده)

فيا مشهداً يستهزم البين باسمه

إذا ضل أيام الهوى ومشاهده

وباليلة لو يعرف الدهر طيبها

تصيرها ثغراً تناضى مراصده

الموضع الثاني:

أحب مدانيه إليه مكاشح

يتافسه في سؤدد ويماجده

محاحقه عند التيقن أنه

على المعج يوماً لا على المال حاسده

وقد وجدت هذه الأبيات في ديوانه بشرح

الصولى (٦٦) ثم وجدت في القسم المنحول الملحق بشرح التبريزي (٦٧)، وبين محققه أن هذه القصيدة أثبتتها ابن المستوفى في كتابه (النظام)، ونقل المحقق شروح الصولى والأمدى والخارزجى عليها، وقال: (لم أجدها في النسخ الأخرى لشرح التبريزي ولا نجد ما يمنع من صحة نسبتها إليه).

وقلت : وجدت هذه القصيدة في نسخة لديوان أبي تمام مخطوطة، أيا صوفيا لوحة (٦٧)، ويبدو أن تأخر ظهور الجزء الرابع من شرح التبريزي لديوان أبي تمام لم يمكن شيخنا السيد صقر من تخريج تلك الأبيات.

رابعاً: ملاحظات متنوعة:

١ - قال أبو تمام: (٦٩)

لو كان في عاجل من أجل بدل

لكان في وعده من وفده بدل

وقال محقق شرح التبريزي في الهامش:

هـ س: ويرى (في أجل من عاجل)

وشرح التبريزي البيت فقال:

(أى لو كان في الفائت بدل من

الحاضر أو يقوم مقامه المكان وعده كافياً
مغنياً عن الأقطاء، لعلنا أنه منجز)

قلت: وهذا الشرح هو على الرواية
الأخرى، التي أثبتتها المحقق في الهامش،
فهو رواية التبريزي والشرح عليها.

٢ - قال أبو تمام: (٧٠)

أنه ديت لي من جلدة الماء الذي

قد كنت أسهده كثير الطحلب

وقال في الهامش:

وجاء في (النظام) (٧١): قال صاحب
رحمه الله: سمعت الاستاذ الرئيس (قال عنه
المحقق إنه الشريف الرضي) ينشد أبيات
أبي تمام التي أولها:

(أما وقد ألحقتني بالموكب)

وينشد: (أبرزت لي عن صفحة الماء).

فقلت: زين والله نسبنا هذا الشعر بإقامة
الصفحة مقام (الجلدة)، فقال: كذا يلزم لمثل
أبي تمام، إذا أمكن إصلاح بيت وتهذيب
قصيدة بكلمة).

قلت: وتعريف (الاستاذ الرئيس) بأنه
(الشريف الرضي) خطأ ظاهر، فالاستاذ

الرئيس هو: ابن العميد محمد بن الحسين،
أبو الفضل توفي ٣٦٠هـ (٧٢)، والشريف
الرضي هو محمد بن الحسين توفي سنة
٤٠٦ ومولده ٢٥٩هـ (٧٢)، والصاحب راوي
الخبر هو اسماعيل بن عباد (توفي سنة
٢٨٥هـ) (٧٤)، وجاء خلف رشيد نعمان محقق
شرح الصولي لديوان أبي تمام، فنقل هذا
الخطأ في هامش الكتاب دون تصحيح!

٣ - قال أبو تمام يرثي محمد بن

حميد: (٧٥)

وما كنت إلا السيف لاقى ضريبة

فقطعهما ثم انثنى فتقطعهما

قال الأمدى: (٧٦)

(وهذا البيت ليحيى بن زياد الحارثي،

وهو أنشده في الحماسة).

وقلت:

هو حقاً في الحماسة ليحيى بن زياد،
تحقيق د. عبد الله عسيلان (٧٧)، ولم يرد
في شرحي المزدق والتبريزي للحماسة.

٤ - قال أبو تمام لأبي سعيد محمد بن

يوسف الثغري: (٧٨)

لعمرك ليس غير للريب

خير من الطمع الكاذب

وللريث تحفز به بالتجاح

خير من الأمل الخائب

قال ابن المستوفى في النظام: (٧٩)

قال أبو العلاء:

وهذان البيتان يرويان في شعر هذيل، والطائي أجل من أن يدعيهما، ولكن يجوز أن يكتبهما في رقعة أو كتاب، فيظنهما الرواة من شعره.. والبيتان المتقدمان مجمع عليهما في رواية أشعار هذيل، وقائهما فيما ذكر خويلد بن مطحل، أحد بني سهم بن معاوية الهذلي، وهو أبو معقل بن خويلد).

وقال:

ثم بعد هذه الأبيات البيتان اللذان أولهما (لعمرك للناس) وهما مخفوضان، وهذه الأبيات مرفوعة، فإن يحمل على الأقواء، فهو كثير جداً، ويجوز أن تقيد الأبيات كلها فلا يحتاج إلى إعراب آخر كلامه.

وقال ابن المستوفى عقبه:

وهذه الأبيات في قصيدة معقل بن خويلد

الهذلي وفيها زيادة واختلاف في مواضع من سياقها، فأما البيتان المجروران فهما في شعر معقل بن خويلد مقطوعين غير داخلين في هذه الأبيات، بل هما مفردان عنها، وقال في أولهما:

(وقال معقل بن خويلد)، وذكرهما، وختم

الأبيات بما ختمها به، [وهو] دليل على أنهما من غيرها.

والشاعر معقل بن خويلد بن وائلة بن مطحل الهذلي، لا أبو معقل، وفيما ذكره وهم، إلا أن يكون الناسخ زاد (ابن) بعد أبو معقل (انتهى كلام ابن المستوفى).

وقلت:

وجدت البيتين في شرح ديوان الهذليين

مفردين مقطوعين عن ما بعدهما. (٨٠)

هـ - قال أبو تمام: (٨١)

كم معان وشيتها فيك بالمد

ح فاضحت ضرائراً للرياض

وروى في الموازنة:

كم معان وشيتها فيك قد أم

ست وأصبحت ضرائراً للرياض

والبيت بهذه الرواية مكسور إذ زاد على التفعيلة الأولى من الشطر الثاني سبب (متحرك فساكن)، والبيت مروي على الصحة في ديوانيه المخطوطين. (٨٢)

٦ - قال أبو تمام :

صحبنا لعمري أن وجهك مغرض

عنى وانت بوجهه ودك مستقبل

مع جملة أبيات

وقد وردت هذه القصيدة في موضوعين من (ديوانه بشرح التبريزي): الموضع الأول في باب المدح، والموضع الثاني في باب العتاب (٨٣).

٧ - قال أبو تمام: (٨٤)

ومستدودة زؤد تكاد تقبها

:إصابتها بالعين من حسن القد

قال أبو العلاء:

مقبودة: حسنة القد، و (من حسن القد): أى من القد الحسن، أى تصاب العين لأجل قدما الحسن، وهذا أوجه من أن يقال من (حسن القد) فيضم السين، وإن كان ذلك جائزاً، لأن ترك التعسف أحسن، والجيد

(زؤد) بالهمز وهى المتثنية، و(الزؤد) بغير همز: الطوافة فى بيوت جاراتها، وكان يكون ثمّاً، إلا أن تخفف الهمزة.

وقال الأمدى : روى من (حسن القد): قوله (يعنى أبا تمام) (من حسن القد) يضم السين من أقبح لفظه وأهجنها .

ولم يورد شيخنا السيد صقر ذلك الاختلاف فى الرواية فى الهامش:

٨ - قال أبو تمام فى القصيدة نفسها: (٨٥)

فـهـو يـعـطـى الرؤـس بالثـقـال

فـلـكن منه والـعين والشـمس

جاء فى ديوانه بتحريك (الهاء) من الضمير (هو) ، ولا يستقيم الوزن بهذا، بل ينبغى تسكينها، فالبيت من المنسرح وتفعيلته الأولى دخلها الطى فصارت (مفتعلن).

هوامش المقدمة:

هوامش النص:

- (١) مقدمة أخبار البحري للصولي - تحقيق د. صالح الأشتري - دار الفكر - دمشق، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٤، ص ٢٢.
- (٢) المصدر السابق ص ١٦٦.
- (٣) أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، طبع المكتب التجاري بيروت، المقدمة ص ١٢.
- (٤) أخبار أبي تمام ص ٢٨.
- (٥) أنظر على سبيل المثال الموازنة ج: ٣، ٢٤٤، ٢٥٧ ديوانه بشرح التبريزي ١/٢٦١، ٦٩/٢.
- (٦) أنظر المنتظم لابن الجوزي الطبعة الأولى - دائرة المعارف العثمانية حيدر آباد الدكن سنة ١٢٥٧هـ، ج ٦، ص ٣٦٠، تاريخ بغداد لأبي بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي - بيروت - بدون تاريخ، ج ٢/٤٢٧.
- (١) ديوانه ٢٤/٤، الموازنة ٤/٣.
- (٢) ديوانه ١/١٢٤، الموازنة ١/٤١.
- (٣) ديوانه ١/٩٨، الموازنة ٢/٩٨.
- (٤) ديوانه ١/٣٢٩، الموازنة ٢/١٩٢.
- (٥) ديوانه ٢/١٢، الموازنة ٣/٣٩٨.
- (٦) ديوانه ٢/٢١، الموازنة ٣/٩٤.
- (٧) ديوانه ٢/٤٨، الموازنة ٢/٥٢.
- (٨) ديوانه ٤/٥٧٣، الموازنة ٣/٤٣٠.
- (٩) ديوانه ٢/٢٣٧، الموازنة ٣/٢٨٧.
- (١٠) شرح الصولي أبي تمام تحقيق د. خلف رشيد نعمان - وزارة الثقافة والفنون - بغداد عام ١٩٧٨ ج ١/٨٧٥.
- (١١) ديوانه ٢/٢٣٨، الموازنة ٣/٤٠١.
- (١٢) ديوانه ٤/١٠٠، الموازنة ٣/٥٢٤.
- (١٣) ديوانه ٢/٢٨٤، الموازنة ٣/١٣٨.
- (١٤) ديوانه ٢/٤٢٦، الموازنة ٢/١٦٤.
- (١٥) ديوانه ٢/٢٠، الموازنة ٣/٤٤٩.
- (١٦) ديوانه ٣/٥٢، الموازنة ٣/٤٤٩.
- (١٧) النظام ج ٢ لوحة ٢٥٦.

(١٨) ديوانه ١٤٢/٣، الموازنة ٢٥٤/٣.	(٣٦) النظام ج ٢ لوحة ٤٥.
(١٩) ديوانه ١٧٤/٣، الموازنة ١٥٢/٣.	(٣٧) ديوانه ١٨٨/٢، الموازنة
(٢٠) ديوانه ٢٢٨/٣، الموازنة ٢٩٨/٣.	ج ٣٠٨/٣.
(٢١) ديوانه في الموضع نفسه والموازنة	(٣٨) ديوانه ٢٧٧/٢، الموازنة
١٦٢/٣.	ج ٣٨٧/٣.
(٢٢) ديوانه ٢٣٢/٣، الموازنة ٥٠٧/١.	(٣٩) في الموضع نفسه في الديوان
(٢٣) ديوانه ٢١٢/٣، الموازنة ٥١٦/١.	والموازنة.
(٢٤) ديوانه ٢١٨/٣، الموازنة ٢٦٣/٣.	(٤٠) ديوانه ٢٦٣/٢، الموازنة
(٢٥) ديوانه ٢٧٩/٣، الموازنة ٤٤٩/٣.	ج ٤٧٧/١.
(٢٦) ديوانه ٢٥٣/٣، الموازنة ٨٨/٣.	(٤١) النظام ج ٢ لوحة ١٠٨.
(٢٧) ديوانه ١٤٢/١، الموازنة ٢٥٤/٣.	(٤٢) ديوانه ٩٠/٤، الموازنة ٥١٩/٣.
(٢٨) سورة آل عمران آية ١٨٧.	(٤٣) ديوانه ٣٠/٣، الموازنة ٩٨/٣.
(٢٩) سورة التكوين آية ٢.	(٤٤) ديوانه ٣٠/٣، الموازنة ١٥٢/٣.
(٣٠) ديوانه ٩٧/١، الموازنة ٩٨/٣.	(٤٥) النظام، ج ٢ لوحة ٢٤٩ والنسخة
(٣١) ديوانه ٧٥/١، الموازنة ٣٧٠/٣.	العجمية التي ذكرها ابن المستوفى، هي
(٣٢) ديوانه ١٠/٢، الموازنة ٥٠/٣.	نسخة من شعر أبي تمام برواية الصولي،
(٣٣) ديوانه ٩٤/٢، الموازنة ٤٣٩/٣.	وقال عنها: (وهذه نسخة من نسخ العجم،
(٣٤) ديوانه ١٧٢/٢، الموازنة ٤٣٩/٣.	وربما وقع في حواشيها شيء يسير من
(٣٥) ديوانه ٩٨/٢، الموازنة ٣٥٤/٣.	شرح بالعجمية، فإذا غنيت (وفي النسخة
	العجمية)، أو في (طرة النسخة العجمية)، أو
	(في حاشية النسخة العجمية) أيا ما ذكرت،
	فلنأمن أعني إياها. (النظام ج ١ لوحة ٤).

- (٤٦) سورة العلق الايتان ٦ ، ٧ .
(٤٧) ديوانه ٣٢/٣ ، الموازنة ٦٧/٣ .
(٤٨) ديوانه ٢٢٣/٣ الموازنة ١٩٦/٣ .
(٤٩) ديوانه ٢٤٩/٣ ، الموازنة ٥٤/٣ .
(٥٠) الموازنة ج ٢ ، ص ٢٤٧ .
(٥١) الطراز العلوي، يحيى بن حمزة بن علي، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩١ .
(٥٢) الموازنة ٤٦٢/٣ .
(٥٣) الموازنة ٥٢١/٣ .
(٥٤) الموازنة ٢١٩/٣ .
(٥٥) الموازنة ٢٦٧/٣ .
(٥٦) ديوان أبي تمام بخط محمد بن المظفر بن أبي نصر الوزير ورواية الصولي، أيا صوفيا رقم ٢٨٧٣ ، لوحة ١٤٩ ، ومخطوطة أخرى ترتيب علي بن حمزة الأصفهاني دار الكتب المصرية رقم ١٠٦ ، لوحة ١٢٩ ، وفيهما (النائل النجاز)، (إن مطلناه الشكر).
(٥٧) الموازنة ٢٠/٣ .
(٥٨) مخطوطة فاتح اسطنبول ٣٧٧٣ تسخت قبل ١٨٠ هـ ١ لوحة ١٣١ .
(٥٩) الموازنة ٤١/٣ .
(٦٠) وردت تلك الأبيات في مخطوطتي ديوانه: أيا صوفيا لوحة ١٥٢ ، فاتح اسطنبول لوحة ١٢٩ .
(٦١) الموازنة ٢٥٥/٣ .
(٦٢) الموازنة ١٢٥/٣ .
(٥٣) ديوانه بشرح الصولي ٥٧٣/١ ، النظام لابن المستوفي (مخطوط) ج ٢ لوحة ١٠٢ ، وديوانه (مخطوط) الفاتح باسطنبول لوحة ٩٥ ، وديوانه (مخطوط) دار الكتب المصرية ترتيب علي بن حمزة الأصفهاني رقم ١٠٦ أ ب لوحة ١٠٣ .
(٦٤) الموازنة ٦٥٣/٣ .
(٦٥) أبو سعيد السكري: هو الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري، العالم بالأدب، الرواية الأكثر، كان ثقة صادقاً يقرأ القرآن، انتشر عنه من كتب الأدب ما لم ينتشر لأحد من نظرائه، وكان إذا جمع جمعاً فهو الغاية في الاستيعاب، جمع أشعار كثير من القبائل وشرحها، ولد سنة ١٢١ هـ وتوفي سنة ١٧٥ هـ (إرشاد الأديب ٩٤:٨ ، تاريخ بغداد ٢٩٦/٧ ، إنباه الرواة ٢٩١/١) .

- (٦٦) شرح الصولي لديوان أبي تمام (٧٦) الموازنة ٢/٢٤٥
٥٠٨/١
- (٦٧) شرح التبريزي لديوان أبي تمام، مسيلان - من منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية سنة ١٩٨١م، ج ٤، ص ٦٢٥.
٤١٥/١
- (٦٨) وانظر النظام لابن المستوفى، ج ١، لوحة ٢٤٤.
(٧٨) ديوانه ٤/٤٤٧
- (٦٩) ديوانه ٣/١٠٠.
(٧٩) النظام ج ١، لوحة ١٤٥.
- (٧٠) ديوانه ١/٣٦١.
(٨٠) شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسن السكري، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ومحمود محمد شاكر، مكتبة دار العربية القاهرة بدون تاريخ، ج ٢، ص ٣٩٢.
- (٧١) النظام، ج ١ لوحة ١٢١.
(٨١) ديوانه ٢/٣١٥.
- (٧٢) يتيمة الدهر في مخاسن أهل العصر، تحقيق للشيخ محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر ٢/٣، الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي نشر فرانز شتاير بقسبان لجنة المشرقين عام ١٩٦٢، ٢/٥٧.
- (٨٢) نسخة أيا صوفيا، ونسخة فاتح اسطنبول.
(٨٣) التبريزي ج ٣، ص ٥٨، ج ٤، ص ٤٨٥. (يعاتب أبادلف في بذله وتقطيبه في وجهه).
- (٧٣) وفيات الأعيان لأبي العباس شمس الدين أحمد بن خلكان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت سنة ١٩٧٨، ٢/٢.
- (٧٤) معجم الأدباء، لياقوت، دار الفكر بيروت سنة ١٩٨٠، ٣٧٣.
- (٨٤) ديوانه ٢/٦١، الموازنة ٢/٩٥.
(٨٥) ديوانه ٢/٢٣٨، الموازنة ٣/٤٠١
- (٧٥) ٤/١٠٠

أطفال الثراء

دراسة العلاقة بين المال وتشكيل نفسية الطفل

د حسين أمين*



يحكى أن صياداً فى الغابة صاد أسيرة كاملة من الأسود.. فباع منها الأسد إلى احدى حدائق الحيوان.. وباع اللبوة إلى حديقة أخرى.. وباع الشبل الصغير إلى أحد الأثرياء فى ماليزيا، ليلعب به أطفاله فى حديقة قصره المنيّف.. وعند ما كبر الشبل صنعوا له قفصاً كبيراً من الحديد خوفاً على الأطفال منه..

كان الشبل مدلاً .. يأكل حتى يشبع .. ثم ينام ويصحو ليأكل من جديد .. وصنعوا له سلسلة طويلة فى رقبته لكي يأخذها الحارس كل يوم للنزهة فى أرجاء القصر.. ولم يكن ينقصه إلا أن تكون الصحاف التى يُقدّم له فيها الطعام صحافاً من ذهب ..

* أستاذ جراحة المسالك البولية .. ويعتز الكاتب بتشابه اسمه مع اسمى الأخوين العزيزين السفير حسين أحمد أمين، ود حسين أمين أستاذ مادة الإعلام بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

لقد تربي هذا الأسد في ظل الثروة والرفاهية .. ولم يتعلم شيئاً من فنون التعامل مع باقي الأسود .. ولم يتعلم صنعة الصيد والتعامل مع الفرائس والظباء .. صحيح أن الخالق قد وضع فيه فرائز ثابتة لا تزول .. ولكنها لم تُصقل بالتجربة والخطأ .. وبالمران والتدريب ..

إننا نشاهد في أفلام الطبيعة والغابة كيف أن صغار الأسود تتقافز ويصارع بعضها البعض تحت أنظار الأبوة طول النهار .. لكي تكتسب قوة العضلات ومهارات الشد والجذب والصراع .. وتكتسب أيضاً فنون التعامل فيما بينها وبين الآخرين .. وعندما تخرج الأسود للصيد تخرج معها الصغار .. تقف في أحد الأركان تتفرج علي أسلوب الكر والفر وحصار الفريسة ثم الإمساك بها .. وعندما تكبر الأشبال يشرکہا الكبار في صيد الظباء الصغيرة .. حتي تكتسب الخبرة والتجربة .. قبل أن تتعد وحدها عن مكان الأسرة .. إن الفرائز وحدها لا تكفي .. وقد ثبت أن جزءاً كبيراً من فنون الحياة لا يُكتسب بالفرائز فقط .. بل بالمران والتدريب والتأهيل ..

والآن دعونا نترك هذا الأسد لمصيره الحزين .. ودعونا نعود إلي القصر الفاخر .. لنري ما الذي حدث للأبناء الذين ورثه .. وسوف نجد .. وباللهول .. أنهم قد أصابهم بعض ما أصاب هذا الأسد المسكين !!..

ومضت السنين ومات الرجل الثري .. وورث أبنائه ثروته وقصره وحدائقه .. وورثوا أيضاً هذا الأسد .. وقد أصبح ليثاً كبيراً مهيباً .. يدوي زئيره في جنبات القصر فيرج جدرانه .. لكي يتضاك به الضيوف .. ولم يشأ الأبناء أن يحتفظوا بالأسد .. وقرر اكبرهم أن يعيده إلي الغابة التي أسر فيها .. والتي لا تبعد إلا بضعة أميال .. وصنع له سلسلة متينة حول رقبته ثبت فيها جهاز إرسال .. تحقيق .. بحيث يمكنه أن يتتبعه وأن يتعرف علي مكانه في الغابة من وقت لآخر .. إما بطائرته الهليكوبتر أو بسيارته السفاري الفارهة ..

أتدرون ما الذي حدث لهذا الأسد ؟.. لقد جاع لأول مرة في حياته بعد يوم كامل دون تدليل .. واكتشف أن عليه لأول مرة في حياته أن يعتمد علي نفسه .. *to fend for himself* .. واستنجد بفرائزه التي أودعها الله فيه .. وخرج يبحث عن طعام وشراب .. ولكن لم يحالفه التوفيق .. كانت الفرائس تفلت منه في سهولة ويسر .. وكانت الأسود الأخرى تسبقه إليها .. وتتنظر إليه في احتقار .. بل وترجحه من طريقها دون اكتراث .. واستند إلي جذع شجرة .. ثم رقد تحتها ذليلاً كسير الفؤاد .. وهزل الأسد المهيب .. وضعت أطرافه .. وصار يتلصص علي الجيف ويقايا طعام الحيوانات الأخرى يسرق منها الفتات .. وفي خلال شهر من الزمان وجده صاحبه تحت أشجار الغابة .. وقد مات !!..

وقد نظن أنهم قد لا يحتاجون إلي مواجهة حقائق الحياة في مستقبلهم .. فعندهم من الثروة ما يحميهم من صروف الدنيا وغورها .. ولكننا في ذلك وأهمون .. فالحياة ليست كميات من المال وكميات من الطعام والشراب وحسب .. وهؤلاء الأبناء والبنات هم بشر يحتاجون إلي كل ما تمتاحه طبيعة البشر من صداقات .. ومداوات .. وتعامل مع الآخرين .. أغنياء أو فقراء .. قساة أو رحماء .. حاكبين أو مُحَبِّين .. أخياراً أو أشراراً .. سواء في مجال العمل .. أو مجال البيت .. بل ويحتاجون أيضاً إلي علاقات حميمة .. وإلي رفيق أو رفيقة يشاركونهم بقية العمر .. إلي آخر ما يحتاجه البشر ..

لا يمكن لأبنائنا أن يتقنوا فنون التعامل مع الآخرين في ظل الحمائية والرفاهية التي يحيطهم بها الآباء والأمهات في هذا الزمان .. وهذه الفنون هي الأساس الأول والأخير في تعاملهم ليس فقط مع باقي البشر .. بل مع الدنيا كلها .. ومع الحياة ..

ولعلنا لا ننسى شيئاً آخر أيضاً في غاية الأهمية .. إن الشاب (أو الفتاة) الذي يحصل علي كل ما يمكن أن يحلم به الإنسان سوف تكون سعائته بها جميعاً سعادةً مبتورة متقوصة .. إننا نحرمه من الأحلام .. وهو حرمان ولا شك خطير .. وتمكن خطورته في أننا نحرمه من أن يتمتع

إننا نخطئ كثيراً في حق أبنائنا عندما نوفر لهم كل شيء دون أي تعب أو نصب أو جهد علي الإطلاق .. لأن مداركهم الصغيرة لن تقدر حجم الجهد الذي بذله الآباء من أجل هذا الذي يقدم لهم .. وسوف نتعود أفهامهم علي أن الحال الطبيعي لهذه الدنيا .. هو أن يقواوا لكل ما يتمنونه : كن .. فيكون !!

وعادةً ما تكون حجتنا في ذلك أننا نريد أن نجنيهم المشاق التي عانيناها في الصغر .. دون أن ندري أن هذه المشاق .. وهذه الصعاب .. هي التي جعلت منا رجالاً ونساءً ناجحين موفقين في خضم هذه الحياة .. إننا بذلك نؤذيهم من حيث نريد نفعهم .. ونحرمهم من أهم وسائل البقاء .. وصديق المثل المصري الذي يقول " أن من لم يربيه أبوه وأمه فسوف تربيته الأيام والليالي .. " ومن المؤكد أن تربية الأيام والليالي سوف تكون أقسى كثيراً من تربية الآباء والأمهات ..

وعادةً ما تلجأ إلي حجة أخرى نبرر بها هذه الأخطاء .. فنذعي أننا نراعي أن لا نحرهم مما يستمتع به زملائهم وأقرانهم في الشارع أو الملعب أو المدرسة .. وهو ما يعني بكل بساطة أننا نتسابق جميعاً في إفساد أبنائنا .. ونفهمه دفعاً إلي مصير لا يختلف كثيراً عن مصير الشبل المرفق للدلال الذي كبرفهلك عندما واجهته حقائق الحياة ..

سيدي .. لقد أسمعتنا قصة شبل
خرج إلي الغابة نون خبيرة .. فملكته
الغابة .. ولكنني لا أفهم صلة هذه القصة
بحياتنا .. ألا أسمعتنا قصصاً مثلها عن بني
البشر !!؟

قال الطبيب .. يا سيدنا .. سوف
أسمعك منها الكثير .. ولكن دعني أولاً أريك
تطبيقاً بسيطاً لأول درس عن علاقة المال
بطبيعة البشر ..
أست تعطي أبنائك وبناتك مصروفاً
بسيطاً ينفقون منه علي الحلوي واللعب ..
قال أي والد ياطبيب .. وقد كان جدي يعطي
أبي ملايم .. وصار أبي يعطينا قروشاً ..
وتدرج الأمر بي اليوم مع أطفالي نتحدث عن
الجنبة الكامل دون ما نقصان ..

قال الطبيب .. إذن فاسمع يا سيدنا
أولاً هذا الحديث الشيق عن مصروف اليد
الخاص ..

المصروف الشخصي الخاص .. Private allowance

إذا تصورنا أسرة من الأب والأم والعدة
والعمة وستة من الأبناء تعيش في منزل واحد
.. وسألنا كل واحد منهم في لحظة صمت
وصفاء عن شعوره في هذا الزحام لما وجئنا
عند أي منهم أي غصاضة .. يل قد نجد
عندهم سرورا وسعادة باجتماع الشمل أكثر

شئناً .. وأن يجاهد من أجله .. وأن يسمي
وراءه حتي يحصل عليه .. إننا نحرمة من
فرصة النجاح في تحقيق حلم أو خيال كان
يتمني الوصول إليه .. نحرمة من وجود هدف
له في الحياة يسمي إليه .. ولا تترك له (أو
لها) إلا الفراغ ..

ولا يخالجنني شك في أن كثيراً من
الأمهات والآباء سوف يجنون في هذه
السطور إنعكاساً واضحاً لما يرونه في
بيوتهم كل يوم .. وأكاد أقرن أن كل جملة
لتصلح باباً كاملاً في كتاب طويل عريض
أو موضوعاً لفيلم سينمائي ممتع يجول فيه
ويحصل الكاتب والسيناريست والمخرج
والممثلون ..

وأملني كل الأمل أن يكون هذا
الحديث بداية لمراجعة صادقة مع نفوسنا
ومع أبنائنا وبناتنا .. وأن نتوقف لحظة لنفكر
في أي طريق يسيرون .. وكيف سيكون
حالهم عندما لا توجد من حولهم مظلات
الرعاية والأمان .. من الأمهات والآباء
والأجداد .. وهو حال الدنيا والزمان .. منذ
أن بدأ الزمان !!..

بعد أن سمع سيدنا الفيلسوف قصة
الأسد المسكين اتجه إلي خيمته فدلف إليها
صامتاً .. وقضى ساعة في تأمل عميق .. ثم
عاد وقد ملأه الحماس مرة أخرى .. وصاح
بالطبيب ..

وكما تطلب النفس البشرية بعض الخصوصية في المكان .. وكذلك في الزمان فإنها تطلبها أيضا في المال .. فقد يكون دخل الأسرة واضحا معروفا لكل أطرافها .. وقد يستلزم تقسيم هذا الدخل بين أفراد الأسرة أن يكون ما يصرفه كل منهم محدداً يطلع عليه الجميع .. ونحن إذ ذاك نجد كلاً منهم لا يكف عن الشكوي من قلة المال المخصص له والمطالبة بالمزيد .. وهنا تجزئ ملحوظة غريبة لاحظتها علماء النفس :

فلو أعطيت كل من هؤلاء الأفراد نفس كمية المال التي أعطيت له من قبل .. ولكن لم يطالبه الآخرون بالاطلاع على تفاصيل إنفاقها فإن الشكوي من قلة المال تختفي بدرجة لا تقل عن خمسين بالمائة .. وليس لهذا إلا تفسيراً واحداً : ففي سبيل أن يحتفظ الإنسان بخصوصية إنفاقه لعمال نجده مستعداً لقبول التضحية بجزء منه!.

ولو تأمل كل منا في محيطه الشخصي لدعش من مظاهر تطبيق هذه الملحوظة النفسية البسيطة .. فصاحب البيت قد يخفي عن زوجته بضعة جنيهات يشتري بها أشياء يحبها .. ولكنها تبدو تافهة ومحرجة إذا تعرضت للعناية والمناقشات .. والزوجة قد تختصر جزءاً من مصروف البيت تنفقه كما يحلو لها من حساب من أحد .. وكذلك الأبناء .. وحتى

بكثير مما لو عاش كل منهم وحده .. ولكن بشرط واحد .. وواحد فقط يجمع الجميع عليه بلا استثناء :

وهو أن يكون لكل منهم ركن خاص يمكن أن يعتبره مقدساً .. لا يقترب منه أي فرد آخر من أفراد الأسرة ...

قد يكون هذا الركن الخاص غرفة كاملة .. وقد يكون سريراً .. وقد يكون دولاباً .. أو علي أقل القليل درجاً واحداً في قطعة من قطع الاثاث ... فإذا اختفي هذا الشرط البسيط ولم يمكن توافره فإن المسكن إذ ذاك يصبح خانقاً لا يطاق .. تمجّه كل نفس تعيش فيه ..

إن هذا المكان أو الركن البسيط المقدس يشعر صاحبه بأهميته وتقديره عن باقي أفراد الأسرة .. والخصوصية صفة هامة تطلبها كل نفس بشرية ..

وكما تطلبها النفس البشرية في المكان ، فإنها تطلبها أيضا في الزمان .. فكل إنسان يحتاج أحيانا الي وقت خاص به ينفرد فيه بنفسه جسداً وروحاً عن باقي البشر ..

وفي كثير من المجتمعات الغريبة قد نجد إنساناً علي كرسى في حديقة عامة .. يعتذر له الآخرون .. بل ويستأذنونه اذا جلسوا بالقرب منه .. وهو مكان عام .. لأنهم يُقدرون أهمية الرغبة في الوحدة أحيانا عند أي إنسان ..

إلى مبلغ ٢ س في سن الخامسة عشرة على سبيل المثال .. وأنه لا يستعمل هذا المصروف إلا في التريات التافهة في المدرسة وفي الطريق .. فإنه يمكننا زيادة هذه المبالغ ثلاثة أضعاف دون أن نخسر شيئاً .. إذا جعلناهم مسئولين عن بنود أخرى من احتياجاتهم كـ بعض الكتب أو الملابس .. أو هداياهم لأصدقائهم ومصروفات التزامات الرحلات .. الخ الخ

ومن المؤكد أن هذا الترتيب سوف يخلق عند الطفل شعوراً بالمسئولية المالية عن نفسه منذ سن مبكرة وسوف يمكنه من تقييم قيمة المال منذ الصغر .. عندما يضعي بقطعتين من الشوكولاتة على سبيل المثال لكي يشتري مجلة مليئة بالصور المسلية .. أو يدفع رسوم رحلة مع الأصدقاء ..

ويجب أن لا يكون هذا المصروف وكفته أجر مرتبط بحسن سلوكه .. أو بعمله يؤبه الطفل .. بل يجب أن يكون حقاً أساسياً له من دخل الأسرة (كبيراً كان أو صغيراً) يشعره بقيمته كأحد أفرادها ..

وقد يُستخدم الحرمان من المصروف الشخصي باعتباره وسيلة عقاب .. وهو سلاحٌ نوحسين .. فالطفل تحت سن العاشرة قد يربط كل أنواع العقوبات بمعني آخر هام وهو : " انعدام الحب " .. وإذا كان الصدر في مسألة الشعور

الطفل الصغير في المدرسة يعطي أهمية كبرى للقروض البسيطة التي يمكنه إنفاقها دون أن يحاسب عليها أحد ..

وفي بعض الشركات الكبرى في الدول الغربية واليابان .. حيث تحظى شخصية المدير وراحته النفسية بالخصي درجات الاهتمام والرعاية .. فالتنا نجد بنداً معيناً من المبالغ يسمى بالمصروفات دون حساب - unaccountable expenses - يوضع تحت تصرف كل فرد من أفراد الإدارة ..

وقد وجدت التجارب النفسية أنه ينذر أن يكون هذا الإنفاق الخاص إنفاقاً في أي وجه غير مشروع .. وأن تهامة المبالغ وتهامة ما تنفق فيه أحياناً لا تعني إلا التفسير النفسي الواضح وهو مجرد الرغبة في الخصوصية .. والرغبة في وجود شيء ما .. أياً كان .. يمكن أن لا يطلع عليه الآخرون !!

وقد تكون هذه مجرد ملحوظة أكاديمية .. ولكننا نجد أنه من الممكن استغلالها إلى أقصى الحدود .. في تدريب أطفالنا وتعريفهم بمالهم بكل أبعاده واعتبارات منذ الصغر ..

فإذا افترضنا أن مصروف الطفل هو مبلغ س وهو في سن الخامسة .. ويزيد

كلهم صغار .. وأمه .. وزوجة أبيه ..

وشحنهم عبد الحميد جميعاً إلي المركز .. وهو المدينة المجاورة .. واتخذ لهم شقتين متقابلتين .. وحشر كل صغير في مدرسة تتناسب عمره .. ووضع في كل من المسكنين عصا طويلة تقارب المترين .. وأئذ الجميع بأن هذه العصا هي رمز سلطته ووجوده .. وسوف لا يتروّد في استعمالها عند اللزوم ..

وعاد عبد الحميد إلي قريته .. كان يعيش رائحة الزرع والأرض .. وكان يسكن من رائحة البهائم في الزريبة .. وشمر عن ساعديه .. ولم يمسح عمامته حتي كانت الفلّة تقبض بين يديه مألأً وفيراً ..
مال عبد الحميد علي ابن عم له من الفدابين مائة .. وليس بينه وبين الأرض أي ود أو استلطاف .. واشترى منه أرضه .. وفي خلال أعوام عشرة كانت الفدابين قد وصلت ألفاً بالتعام والكمال .. وصار لعبد الحميد صيت ونفوذ في المركز والقري المجاورة .. وأصبح في إمكانه أن يامر فينجح مرشح الحكومة لمجلس النواب .. أو يقضب عليه فتخسف به الأرض خسفاً .. وجاعته الباشوية علي طبق من ذهب .. وفجأة أفاق لنفسه .. أين الولد .. أين العصب !!

تزوج عبد الحميد وهو في سن الأربعين .. ووزق بولدين أقسمين .. لكل

بالحب واجباً فيما يتعلّق بالعقوبات الدينية علي سبيل المثال .. فإن الحذر واجب أكثر وأكثر فيما يتعلّق بالمال .. لأنه إذا ارتبط المال في نفسية الطفل (أو الطفلة) بعاطفة الحب بالذات .. فقد يصبح هذا بذرة خبيثة .. غاية في الخبث .. تكبر مع الأيام وتُمرّ حياته وحياة الآخرين !!

وللأسف أن هؤلاء الآخرين .. هم دائماً أقرب الأقربين !!

قال يديبا .. ياطيب .. والله ما كان مثل هذا الصديق يخطر لي علي بالر من قبل .. وإني والله لبادئ غداً .. ولي مع أطفالي حديث طويل ..
قال الطبيب .. إذن لكافئك ببعض من قصص عن بني البشر .. لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها من عالم الأشبال والأسود .. والنمر والفهود ..

القصة الأولى :

كانت عزية ذات ألف فدان من أجود الأراضي .. مزينة بالباشا عبد الحميد .. يحدها من الشرق طريق السيارات السريع ويحدها من الغرب الرياح الكبير .. يرويها بمائه العذب لون جهد أو تعب ..
كان كل ما ورثه عن أبيه فداين خمسین .. وعشرة من الإخوة والأخوات ..

ولم تمض سنوات عشرة حتي كانت الديون والخسائر قد أتلفت ثلاثة أرباع الأرض .. وأصبح أحمد بك وهو في سن الثلاثين وكأنه شيخ عجوز في الثمانين .. ينهش جسمه الضغط والسكر وكل العلل .. وأصبح قليل الحيلة لا يدري كيف الخروج من مأزق وضعه فيه أبوه !!

وجاء أعمامه يزورونه .. ويواسون فيه ابن الأخ الكبير .. الباشا الحبيب ذي الأفضال والكرم والجود .. وراهم عشرة كاملة من رجال ونساء .. وقبيلة من الأزواج والنزجات والأبناء والبنات .. كل منهم يعمل مملاً .. هذا أنشأ مصنعاً .. وذاك أصبح أستاذاً في جامعة .. وتلك أصبحت صحفية يرتج ألقمها الرجال .. ويحسبون لها ألف حساب .. وهذا .. وذاك .. وتلك ..

واسألن منهم أحمد بك في يضع دقائق .. قال عندي مشوار هام .. وانسل خارجاً من الباب الخلفي .. وصرف السائق وركب سيارته وحده .. ووصل إلي مقابر القرية .. وجلس هناك وحيداً .. يعاتبُ أباه ..

يُعاتبُ الباشا عبد الحميد .. !!

* * *

ومسح بيده دمعاً كبيرة ترقرت في عينيه .. وقام إلي خيمته .. لقد أحزننا والله يا طيب .. وإنتي لا أتحمل الليلة قصة أخرى

منهما وجه البدر في التمام .. ومن ضاحك وكاد في عيني أبيه يطفي علي نور الشمس ..

فرش لهما عبد الحميد الأرض سجاداً ليناً يمشيان عليه .. وأحاط كلا منهما بالخدم والحشم رهن إشارة من إصبعه .. كان الفراش ريش نعام .. واللباس حريراً وكشميراً ولراء .. والحذاء جلد غزال .. والسيارة ذات أمتار ستة .. يتناوب عليها سائقان ليل نهار .. أما الطعام فله من الطباق عشرة يتباري كل منهم في إرضاء صاحبي العزة الصفيين .. أحمد بك ومحمود بك .. حتي صار كل منهما كالكرنبه البيضاء .. لحم خض .. وكرش كبير ..

ومات عبد الحميد في سن الستين .. وأجأ الفلاحون إلي البكون الصفيين .. وسلماهما الزمام ..

كان أحمد بك يظن أنه يكفي أن يعطي الأمر للأرض أن تثبت زرعاً جيداً فتطيع .. أما محمود بك فقد عهد بإرضه إلي أخيه .. وغادر القرية إلي القاهرة .. وأصبح مقره الرئيسي في شارع عماد الدين ..

وبدأت الأرض في مصيان السيد الجنيد الذي لا يدري من الأمر شيئاً .. وظن أحمد بك أن العيب الذي فيه هو أنه طيب أكثر من اللزيم .. فإطال لسانه .. وأطال يديه .. ولم تستجب الأرض .. بل وبدأ الفلاحون والمساعدون يهجرونه واحداً تلو الآخر .. وهو في أسره من هجب .. ما الخطب ؟ وما السبب !!؟

حيث يذهب الابن فيه مع ابيه ليتسلم مفاتيح العمل .. وطافت برأس السيد والتر احلام سعيده من بعد احلام .. ورأى نفسه وزيراً لأبيه الملك .. يامر فيطاع .. ويشير للجواري من حوله فيرقصون ويفتون .. إلي أن أصبح الصباح ..

واصطحب الاب ابنه إلي رصيف الميناء .. وأمسك بعضا كبيرة من الخشب وحبالاً طويلاً غليظاً .. وسلمهما إلي والتر وكأته يضع فوق رأسه أكائيل الغار .. وقال ستكون يا بني شيخ الصالحين علي هذا الرصيف من الآن فصاعداً .. وسيعطيك هذا الرجل أجرك يوماً بعد يوم .. وسوف تتفق منه علي طعامك .. فلا تذهب إلي البيت كل ليلة إلا شبعان رويان .. نسمو معاً قليلاً .. ثم تمام ..

ذهل السيد الصغير .. وانتفض ضاحكياً .. وعاد إلي أمه ثائراً يلعن يومه الأسود .. ويلعن أباه الأسود .. هذا الرجل البخيل .. وقضيت الأم لغضبته ابنها .. وثار الكلام يتطاير إلي اليمين وإلي اليسار .. وخرجت الملك ذات الحسن والجمال من البيت .. وخرج معها ولي العهد يقسم لينتقم من أبيه .. كيف يبخل عليه بالمال وعنده منه الكثير .. وكيف يبخل علي ذات الحسن والجمال فلا يطيع لها أمراً ..

رحل الغاضبان إلي مدينة أخرى في البرازيل .. وعمل والتر في التجارة .. وتنقل من نجاح صغير إلي نجاح كبير .. محتضناً

غداً ليلة اكتمال القمر .. فلنجلس في المساء وتحكي لي عن حكاية أخرى من حكايات المال ..

القصة الثانية :

في ليلة اكتمل فيها البدر .. جلس يدياً إلي الطبيب يسمع قصة جديدة .. كان السيد اسمه الأسود .. وبلغته الألمانية هو السيد شوارتز .. كان قد ركب البحر في سن السانسة عشرة قاصداً بلاداً بعيداً اسمه البرازيل .. يقاوم أن فيها من الرزق الكثير ..

بدأ حمالاً علي الرصيف .. ثم نجاراً يصنع الأكشاك التي تحمي العمال والبحارة من اسعة البرد والريح .. ثم تدرج إلي صناعة قوارب صيد السمك .. ثم سفن صيد صغيرة .. ثم أخرى أكبر وأكبر .. وجرى المال بين يديه وفيراً .. وبخلت بيته زوجة إيطالية الأصل ذات حسن وجمال .. وكفها ملاك .. ورزق ولداً نجيباً أسماه والتر ..

أنهي والتر دراسته الثانوية خلال بضع سنوات .. وعاد متهازلاً إلي البيت وظله أمه ذات الحسن والجمال .. وبخل علي أبيه شوارتز يرفّ البشري .. ويطلب منه أن يشركه معه في العمل ..

قضي الجميع ليلة سعيدة منّت فيها المائدة بما لذ وطاب .. من مأكول ومشروب .. وقام الجميع علي موعد لقاء في الصباح

أمه ذات الحسن والجمال .. والتي بقيت تعيش على الذكريات ..

يرجومه .. الصنم والغفران ..

القصة الثالثة :

صفق يبدأ طرأ .. فقد هزت القصة وجدانه .. وشكر الطبيب على سعة صدره وورقته .. وأقسم ليردّن الهدية بعثلها .. قال عندي قصة من الصين .. قال الطبيب ماتها ولكن إياك أن تكون قديمة قديم التاريخ .. واعتدل بينبأ الفيلسوف وبدأ يحكي قصة حكما ذات يوم في بلاط الملك يانج .. سلطان الصين :

عمل الفلاح نونج شو سنين طوال في خدمة أحد الأمراء .. وكافاه الأمير فاقتطعه قطعة أرض صغيرة على أطراف إمارته .. وفرح نونج شو فرحاً عظيماً .. وركب حصانه أياماً سبعة حتي وصل إلي هذه الأرض .. وركب يقبل ثراها شاكرًا لليلة هذه النعمة العظيمة ..

واستدعي نونج شو أولاده الثلاثة يبشرهم بالبشرى الكبيرة .. فإذا بهم جميعاً يقلبون وجوههم وشفاهم في احتقار .. يابئ أنها أرض يوار .. وما أعطاهم لك الأمير إلا أنه قد زهدا .. فليس فيها إلا خير قليل .. وتهلل وجه نونج شو .. وأقسم لأولاده بكل الآلهة أنه يوجد في هذه الأرض كنز كبير .. فغدا أحد وزراء الأمير قبل موته في أحد أركانها .. واستحلفهم

أما السيد شوارتز فقد رزقه الله ملاكاً آخر .. من أصل إنجليزي .. أجمل من ذات الحسن والجمال ذات الدم الإيطالي الفائت الفاضب .. وأنجبا بنين وبنات .. دخلوا جميعاً إلي أرقى الجامعات .. وتفرقوا في بلاد الله الواسعة .. إلي أن مرض أبوهم مرضاً ألكاه إلي الفراش .. وأحس بنو الأجل .. فاستدعي أبناءه جميعاً .. وأرسل إلي السيد والتر .. فرفض الحضور .. إنه لم يعد في حاجة إلي هذا الأب البخيل .. وأرسل رسالة مقتضبة مع أمه قائلاً أن عنده صلٌ كثير ..

وانعقد المجلس .. وحضر المحامون والشهود .. وأملى السيد شوارتز وصيته .. لقد أعطي الإنجليزية وأولادها العلم والمعرفة والشهادات الكبار .. أما مصنعه وتجارته فقد كتبها كلها للسيد والتر .. الفاضب الصغير .. وكتب له رسالة سلمها لأمه .. رسالة تقول :

(يابني .. لقد أعطيتك حبلاً غليظاً تبدأ به حياتك .. ولكنك اخترت حبلاً غليظاً آخر .. بعيداً عن بيت أبيك .. والنتيجة واحدة فهذا ما كنت أبغي وأريد .. وما كنت عليك أو على أمك بخيل ..) ..

ولفظ الرجل أنفاسه .. وركع الملاك الإيطالي الجميل أمام قنميه ..

يصنع من الآلات ما يحتاجه وبعضاً من مزيد .. وذلك يخطط لمشاشاً وكساء له ولاهله .. وبعضاً يفيض .. ويتبادل كل منهم ما فاض عن حاجته ..

ومع مرور القرون أصبحت وسيلة المقايضة هذه عاجزة عن خدمة الملايين من البشر .. فاخترعوا ما أسموه بالمال ليكون وسيلة أفضل وأسهل لتبادل المتافع والأرزاق والخدمات ..

إنّ المال أصلاً لم يخلقه الله .. بل هو من اختراع البشر .. وهو المحصلة النهائية لما يعملون .. أي أن المصدر الرئيسي الأول للمال هو العمل ..

ومع الوقت ظهر مصدر آخر من مصادر المال .. وهو ما يريّه الإنسان عند موت أبيه .. وهو مالٌ نتج عن عمل جده وأبيه .. ولم يكن له في جمعه أي فضل ..

ومال الميراث هذا سلاح ذو عشرة حدود .. منها الخير العميم .. ومنها أيضاً كل شرور الأرض .. والفارق بين هذا وذلك هو خيط رفيع لا تكاد تراه العين ..

وما هذه القصص الثلاث إلا مثلاً بسيطاً لآلاف وآلاف من مثيلاتها تحدث كل يوم في أركان الأرض الأربعة .. من الشرق إلى الغرب .. ومن الشمال إلى أقصى الجنوب ..

بالآلهة .. وبتكديري أسهم التي رحلت منذ سنين .. أن يحفروها شبراً شبراً بحثاً عن هذا المال العظيم ..

عاد الأبناء الثلاثة بعد أسابيع خمسة وقد هدّهم التعب .. وألقوا بقؤوسهم في ركن الدار .. وجلسوا غاضبين .. لم تجد شيئاً يألبي .. ثم ما هذا الكيس الكبير الذي تجلس فوقه ؟؟

قال الشيخ ياأبنائي هذا هو الكنز .. سيقتكم إليه .. فانظروا .. وفتحوا الكيس فوجدوه مليئاً بالبنود .. ياأولادي لقد كانت هذه الأرض بواراً لأنها لم تجد من يحرثها ويقبّ ثراها .. والآن قد فعلتم ذلك .. إنهبوا فازرعوا هذه البنود .. وصعروا هذه الأرض .. وادعوا لي بالصحة .. وادعوا للأمير بطول العز والسلطان ..

إن النراهم في الاماكن كلها .. تكسو الرجال مهابةً وجلالاً .. فهي اللسان لمن أراد بياناً .. وهي السلاح لمن أراد قتالاً ..

لقد كان اختراع المال هو النتيجة الطبيعية لخوف الإنسان من العيش وحيداً .. وحرصه علي العيش مع الآخرين .. كلٌ منهم يعمل عملاً يتقنه أفضل من الباقيين .. هذا يزرع فيحصد ما يحتاجه ثم يفيض .. وهذا

والفضل ما يمكن أن نفعله هو أن
نعيد قراءة هذا الحديث من أوله مرة
أخرى .. وأخرى .. ومرة ومرة .. وسوف
نكتشف أن الحديث يكتسب في كل مرة
معاني جديدة لم نلاحظها من قبل ..

وستجد أنه يُكرِّنا بقصص كثيرة
مثيلة .. حدثت لنا .. أو لأقرباء لنا .. عبر
الزمان ..

ونبدأ في كل مرة يلى واحد من هذه
المتاوين الطريفة :

أطفال الثراء ..

أطفال الثروة ..

أطفال الفنى ..

أطفال الجاه ..

أطفال النعيم ..

مقامات الأرموى ومقامات اليوم

د. فتحي عبد الرحمن عبد الملك

ولد الأرموى في (حوالي) ١٢١٦م توفي (على اعتقاد الحاج محمد هاشم الرجب محقق كتاب الأدوار^(١)). عام ١٢٩٤م - ونسبة الأرموى، راجعة لبلدة دارميه، بجمهورية أذربيجان الواقعة غرب مدينة تبريز، ولكن الحاج هاشم محمد الرجب يعتقد بميلاد الأرموى ببغداد العباسية. وعلى اعتقاد غطاس عبد الملك خشبة محقق كتاب الأدوار للمرة الثانية^(٢) فقد توفي الأرموى في ٦٩٢ هجرية، وفي كل الأحوال فإن الأرموى عاش في الثلاث الأول والثاني للقرن الثالث عشر بالمراق حيث قابل هولاء وقت غزو العراق. إذ يسرد بنفسه تلك الواقعة في أغاني الأصفهاني كما هو معلوم، ويؤكد لها بدوره فارمرقي تاريخه للموسيقى العربية.

- | | |
|---|-----------------------------------|
| ٤ - الكافي من الإضافي، وهو مفقود. | وضع الأرموى من الرسائل العلمية |
| ٥ - العروض والقوافي والبديع وهو مفقود. | خمساً (على الرجب) (٢) هي : |
| | ١ - كتاب الأدوار والذي نحن بصنده. |
| ونكون بذلك قد وصلنا الرسالة الأولى والثانية فحسب. | ٢ - الرسالة الشرفية في النسب |
| | ٣ - الإيقاع . بالفارسية . مفقود. |

* مدرس بالمعهد العالي للموسيقى العربية. باكايدمية الفنون ، بالقاهرة.

- (١) كتاب الأدوار لصفي الدين عبد المؤمن الأرموى البغدادي. شرح وتحقيق محمد هاشم الرجب. الجمهورية العراقية. سلسلة كتب التراث ١٩٢ - ١٩٨٠م بغداد . صفحة ٧ من المقدمة.
- (٢) كتاب الأدوار في الموسيقى . تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ١٩٨٦م . الصفحة الأولى حيث العنوان . (٢) صفحة ١٣ للرجب.

من ذلك الوعاء الرياضى - النظامى الذى ابتكره لها الأرموى بانواره.

لقد فهم الأرموى الصلات الداخلية العميقة بين المقامات وبعضها، فصنف المقامات وفقاً لذلك، ولم يكن لعالم غيره تلك القدرة. كان باستطاعة الأرموى جمع مقامات منطقة شاسعة (أقطار الخلافة العربية)، وتنظيمها واستخراج القوانين العامة التى تربط كل تلك المقامات، فقد كان يعلم أن مقامات تنتمى لحضارة واحدة لا بد وأن يسوسها نظام واحد.

إن مقامات الأرموى كانت الأكمل والأوضح.. بل إن مفهوم «مقام» لم يكن - قبل الأرموى - قد تبلور تماماً. وعلى سبيل المثال فلإن تشكل المقام من جنسين بالضرورة، وكذا إطلاق اسم مميز لكل جنس على حدة.. كل هذا التقنين لكل المقامات لم يكن واضحاً تماماً فى أذهان العلماء العرب العظام - ما قبل الأرموى، وما قبل كتاب «الأنوار» تحديداً. وليبحث - من يرغب فى متابعة النقاش - بلوراق ابن سينا الموسيقية الجليلة (موسوعة الشفاء - موسوعة النجاة)، وليسعى لاستخراج أى تصنيف للأجناس داخل المقامات! بل ولننظر بمقامات الفارابى (كتاب الموسيقى الكبير)، أو الكندى - وهو أول المفكرين الكبار، فعماذا تراه مكتشفاً؟ أنها الحقيقة الآتية:

إن المقامات أصبحت مقاميم علمية - نظرية محددة المعالم تماماً عند الأرموى، ومن جاء بعده عاملاً بنظريته: الأنوار. أى أن الرحلة العلمية - التنظيمية للمقامات العربية ذاتها لم تنته تماماً إلا بحلول القرن الثالث عشر الميلادى، ويزوغ نظرية الأرموى

وعند د. الحفنى تتأكد تلك الحقيقة، فى مقدمته لكتاب الأنوار (التحقيق الثانى لفطاس خشبة). إذ يذكر د. الحفنى أهم مصنفات الأرموى فى الموسيقى قائلاً أنها «كتابان» هما :

- «الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية».

- «الأنوار فى الموسيقى».

وعن «الأنوار» يقول د. الحفنى فى مقدمته (١): «يعد من أهم المصنفات العربية فى الموسيقى، وأولها فى معرفة النغم والأجناس، وتوينات الألسان مما لم يكن يعرف قبل ذلك فى كتاب، فكان له «يقصد الكتاب الأنوار» صدق ظهر جلياً فى تهافت أهل العلم والصناعة لدراسته وشرحه، فهو أكثر الكتب التى تناولها المتوسطون بالشرح والتطيل».

وإذا كان الأرموى لم يترك فى الموسيقى (أو لم ينجو له) سوى رسالتين: الأنوار/ الرسالة الشرفية، فإن اتفاق كل المحققين والمنظرين والمستشرقين على أسبقية «الأنوار» قياساً إلى «الرسالة الشرفية» كان الحجة القوية لتفضيلنا العمل استناداً إلى «الأنوار» لا «الرسالة الشرفية». ولا شك فى أن كتاب «الأنوار» هو المتن الراسخ الذى يحمل حقاً أهم نظرية مقامية عربية. ذلك ما سوف تظهره معاينة المقامات المتضمنة فيه وكيفية اتصالها وتسلسلها به.

والحقيقة التى لا تقبل نزاعاً ولا شك بها هى أن المقامات العربية لم يكن من الممكن لها أن تجد سياقاً أكثر منهجية من أنوار الأرموى، بل ولم يعد من الممكن إخراجها

— عظيم الموسيقى العربية.

ونحن ولكن ما نزال نعمل بتظيرته المقامية ونحن أن نعى ذلك تمام الوعي. ما نزال نصنف المقامات تبعاً لأجناس محددة ثابتة بكل مقام. وقبل ذلك كان المقام يأخذ كوحدة واحدة، دون تقسيم له داخلي (لأجناس) إذا لم تكن مسألة الأجناس لتشفل بال العرب كثيراً. نحن الآن ما نزال نعين نقطة بداية ثابتة لكل مقام (درجة نغم محددة لبداية أى مقام كقولنا: إن هذا المقام البياتى يبدأ بنغمة دو كاه بالضرورة)، وما نزال نطلق على كل مقام اسماً مميزاً لا رقم (كاسم: مقام راسم). لا نطلق على المقامات أرقاماً كقولنا تميزاً لمقام ما: إنه الأول عندنا، أو الثانى، ونحن ما نزال نضع تصنيفاً للأجناس بوصفها أنواعاً مختلفة وتحت مسمى «الأجناس المستحصنة بالمقامات» كما لا نزال نصنف المقام تبعاً للجنس الأول به «جنس الجذع»، وهى نفس قاعدة التصنيف الرئيسية عند الأرموى.

إن أغلب ما وجدناه من قواعد مقامية وعملنا به فى النغم هو إرث أرموى. لا عجب بعد ذلك إن ذهبنا مرة بعد الأخرى وراء الأرموى و«أنواره»، إن درسناها عشرات المرات وفسرناها كثيراً واتخذناها نموذجاً وعبرة.

وقد تم تحقيق كتاب الأنوار مرتين :

التحقيق الأول لهاشم الرجب المحقق العراقي والذى أصدر تحقيقه من بغداد عام ١٩٨٠ (١).

التحقيق الثانى لغطاس خشبة المحقق

(١) دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ .

المصرى المعروف والذى أصدر تحقيقه بعد مرور ست سنوات على تحقيق الرجب — ١٩٨٦ بالقاهرة (٢).

أى أن خشبة كان بالضرورة غير راخس، أو مكثف بتحقيق الرجب، ولكن غطاس لم يظهر اختلاف وجهات النظر تلك، وأعاد التحقيق. كان الكتاب لم يحقق من قبل. ويدهى أننا سنستقى معطياتنا من كلا التحقيقين.

ما المفيد من بحثنا هذا وكيف نتعلم منه وكيف نعتبره درساً لمقاماتنا؟ أن ما نصيب إليه هو السعى لإعمال النظام فى مقامات مصر اليوم. ومننظر لمقامات الأرموى ونفحصها ملياً، سوف نستخرجها من كتابه «الأنوار» ونفسر طريقة تركيبها عنده، ثم نضع لها ثبناً وفهرساً شاملاً، ثم نقارن بينها وبين مقامات اليوم لنجد النظائر والأشباه. وبعد المقارنة لا شك أننا سوف نجد امتداداً للأرموى فى مقامات اليوم، إذ لا يوجد فى التاريخ العلمى ما يسمى «انقطاع»، وإنما كل علم هو فى اتصال ووحدة مع ما سبقه بالضرورة، والنظرية العلمية التى تظهر ثم تصبح منقطعة الصلة بما سبقها — أى لا تشكل امتداداً للنظريات السابقة — لا يكن أن تكون علماً، وبفضل المعرفة الإنسانية يكمن فى أنها وعاء حافظ لذاكرة الإنسان ولخبراته المتراكمة. والعلم هو النهج الجامع باستمرار لقوانين ظاهرة ما عبر التاريخ. المفيد إذن هو استخلاص نظام كنظام الأرموى، نعمل به لجمع شتات المقامات المصرية الآتية:

وقبل البداية ينبغى التنبه لحقيقة أن

(٢) مراجعة وتقديم الدكتور محمود أحمد الحفنى. عن مركز تحقيق التراث والهيئة المصرية العامة للكتاب.

الأرموى (١).

وايس البعد الأخير رمز إذ لا يتحدث عنه الأرموى يرمز وإنما يعين موضعه عند سرد نغمات السلم الأرموى (ضمن النغمات الـ ١٨ المكونة لسلمه... من نغمة العشرين وإلى نغمة الحسینی).

أما عن مصطلحاته المقامية فإن صلی الدين لا یسمى الأجناس باسم «أجناس» ویطلق على كل جنس منفرداً لفظ:

«بعد ذی الأربع»: دلالة على تركيب الجنس من أربع نغمات بالضرورة - تحصر بينها ثلاثة أبعاد لا غیر، وتلك الأسماء إنما ترجع لابن سیناء وابن زیلة والفارابی واتخذها عنهم الأرموى. ذلك يتفق مع اعتبارهم الموسيقى علماً رياضياً، وجزءاً من منظومة المنطق والرياضيات.

كما يطلق على العقد لفظ:

«بعد ذی الخمس»: دلالة على تركيبه من خمس نغمات، حاوية لأربعة أبعاد.

والاكتاف عنده يدعى:

«بعد ذی الكل»: لاحتوائه على كل ما سبق، «ذی الأربع + ذی الخمس» ولاحظوا على نطاق نورة نغمية كاملة - ما بین نغمة وجوابها.

وهو إذ يتحدث عن أنواع الأجناس والعقود المفترضة، فهو يدعو الأجناس:

«أقسام الطبقة الأولى» كما يدعو العقود المفترضة:

لفظ «نور» ويعنى عند الأرموى «مقام» كما يعنى «ضرب» أى تفعيل إيقاعية محددة، إذ نظر الأرموى للمقام أو الضرب (الحن والإيقاع) بوصف كل منهما «نور» متكرر يقوم عليه العمل الموسیقى، كما أراد توحيد النظرة العملية لهما بوصفهما (الحن والإيقاع) قسمن اثنين لسيير الموسیقى العربية، ولا غنى بوحدة منهما عن الأخرى. ونحن سوف ندرس أنوار الأرموى المقامية دون الإيقاعية، والحقيقة أن القسم الإيقاعى بكتاب الأنوار لا يتعدى بضع صفحات محدودة مقارنة بالقسم المقامى: ثمان وعشرون صفحة حول الإيقاع من أصل ٣٢٨ صفحة هى صفحات كتاب التحقيق المصرى. الباقى من صفحات يدرس المقامات وقياس النغم.

ولكى تتأمل مقامات الأرموى وعلى امتداد كتابه يجب فهم أبعاد الأرموى والتي تفصل بين نغمات المقام وبعضها. خاصة وأن أبعاده لها خصوصية وأهمية قصوى، وهى كالآتى:

الطنینى: مسافة تون كامل، ويرمز له بالحرف (ط)

البقية: نصف تون «تقريباً»، ويرمز له بالحرف (ب)

بعد المجنب: ثلاثة أرباع التون «تقريباً»، ويرمز له بالحرف (ج). (أبعاد عملية - معمول بها فى المقامات).

إرخاء: ربع التون «تقريباً» بعد نظرى غائب عن المقامات ومدرج فى سلم

(١) لأبعاد الأرموى الثلاثة: ط/ج/ب مقادير مختلفة / بمعنى وجود أكثر من نوع لبعضها، فهناك نوعان من بعد المجنب ج (٤/٣ النون)، وكذلك البعد ب (نصف النون)، وداشاً هناك من البعد نوع صغير وآخر كبير، ذلك أمر منطقى تماماً بئى منظومة نغم طبيعية - غير معدلة

«أقسام الطبقة الثانية»

ثم يبدأ الأرموس في إنشاء نظرية المقامات العربية والتي سوف تعمل في الأقطار العربية كلها، لاتبرحها مشارف القرن العشرين، وعند الثالث عشر. ولكن لا ينبغي أن تغيب عنا أهم مبادئ نظريته، كونها نظرية احتمالات رياضية موسيقية، بما يعنى أن المستخرج منها ليس كله مطبق، أو يمكن تطبيقه، و الأرموس يأخذ الأجناس المستخدمة في عصره ثم يجرى بينها كافة احتمالات حدوث مقام منها، يستخرج تلك المقامات المفترضة كلها فإذا بها ٨٤ مقاماً افتراضياً، بعضها فاسد التركيب - متنافر النسب الرياضية (الأبعاد).

ولكن الأرموس يبدأ أولاً بتصنيف الأجناس وحصصها استعداداً لأجزاء احتمالات المقامات المختلفة، فالأجناس عدة - وهذا حق - هي وحدة بناء المقامات وهي تسبق المقامات دراسة، وتظهر لديه سبعة أجناس مذكورة كلها بالفصل الخامس (التكليف المللثم) وأسماؤها بكتاب «الأدوار» أقسام الطبقة الأولى، تميزاً لها (تميزاً للأجناس) عن أقسام الطبقة الثانية، أى المقود . وكل جنس منفرداً في «الأدوار» يدعى «قسم» أما الأسماء - كالعشاق والنوى - والتي سوف نذكرها للأجناس السبعة لديه فهي مأخوذة من كتاب الأرموس الثاني: «الرسالة الشرفية» وهو ما يؤكد د . الحفنى بمقدمة تحقيق عطاس خشبية والأجناس الأرموية السبع هي:

١ - القسم الأول : «جنس عشاق»

٢ - القسم الثانى : «جنس نوى»

٣ - القسم الثالث : «جنس بوسليك»

٤ - القسم الرابع: «جنس راست».

٥ - القسم الخامس: «جنس نوروز» - (أو حسيني).

٦ - القسم السادس: «جنس عراق»

٧ - القسم السابع : «جنس أصفهان»

[أسماء الأرموس نفسه].

وهي أجناس لايد أنها كانت هي يعينها المستخدمة في زمانه - القرن الثالث عشر، فعددتها محدود، غير مبالغ فيه، وأبعادها - أو البعض من أبعادها - ما يزال مطروقة لليوم (مع الفروق الرياضية التي أحلها تبدل الزمن). أما أبعاد تلك الأجناس فهي:

١ - جنس عشاق : ط / ط / ب (١)
«أى تون - تون - نصف»

٢ - جنس نوى: ط / ب / ط «أى تون - نصف - تون».

٣ - جنس بوسليك : ب/ط/ط «أى نصف - تون - تون»

٤ - جنس راست : ط / ج/ ج «أى تون - ثلاثة أرياع - ثلاثة أرياع (٢)

٥ - جنس نوروز (أو حسيني) ج/ج/ط «أى ثلاثة أرياع - ثلاثة أرياع - التون».

٦ - جنس عراق : ج/ط/ج «أى ثلاثة أرياع - تون - ثلاثة أرياع».

(١) انظر تحقيق هاشم الرجب صفحة ٦٧ .

(٢) سوف نميز مسافة ثلاثة أرياع بالنون والعلاقة الرياضية ٤/٣، اختصاراً للمساحة وانفس السبب متميز نصف التون بكلمة واحدة: نصف.

٧ - جنس أصفهان ج/ج/ج/ب «أى»
ثلاثة أرباع - ثلاثة أرباع مرتين - بقية.

فهل لتلك الأجناس نظائر في أجناس
اليوم بمصر؟ نعم والتشابه كالآتي :

١ - جنس عشاق : تون - تون - نصف :
مناظر لجنس (عجم) اليوم

٢ - جنس نوى تون - نصف - تون :
مناظر لجنس (نهاوند) اليوم

٣ - جنس بوسليك نصف - تون - تون
مناظر لجنس (كردى) اليوم

٤ - جنس راس : تون - ٤/٣ - ٤/٣
مناظر لجنس (راست) اليوم

٥ - جنس نوروز (أو حسيني) (٤/٣) -
٤/٣ - تون مناظر لجنس (بياتي) اليوم.

٦ - جنس عراق ٤/٣ - تون - ٤/٣
مناظر لجنس (مراق) اليوم.

٧ - جنس أصفهان (٤/٣) - ٤/٣ -
٤/٣ - بقية (١) مناظر الجنس (صبا/ زير
أفكند اليوم).

ونحن لا نقول أنها تطابق على نحو تام
أجناس اليوم (المذكورة)، ونكتفى بذكر
التشابه والقربة الكبيرة، واضعين في
حسباننا اختلاف المقادير الرياضية الواقع
لا محالة بفعل الزمن وتغير مراحل التطور،
ولا يمكن أن تكون المسافة بين حدى تون
اليوم مثل (نغمة راست - نغمة بوكاه) هي
على نفس المقادير التي كانت عليه المسافة
المناظرة لها زمن الأرموى - منذ سبعة قرون
مضت. واختلاف مقادير المسافات بفعل
الزمن يعنى اختلاف الأصوات الصادرة

بقدر ما، والواقع أن كل عصر إنما تختلف
مقاديره الرياضية الموسيقية تبعاً لاختلاف
قوالبه وصيغه وإيقاعاته وآلاته الموسيقية،
ويكفى أن ندرك تبعية أجناسنا الحالية
(المشكلة لمقاماتنا) لأجناس عباسية قديمة
على هذا النحو .

وهنا ووصدد فهم القسم السابع (جنس)
أصفهان) يجب توخى الحذر عند النظر
لأبعاده الخاصة:

٤/٣ - ٣/٣ - ٤/٣ - بقية. فيعد البقية
هنا لا يشير لمقدار «نصف تون» بل أقل،
فذلك هي البقية الأصغر، والتي تقترب من
بعد «الإرخاء» أى تقترب من ربع التون،
ونحن نعرف أن بعد البقية (ب) عند الأرموى
على نوعين : صغير (ربع التون تقريباً)
وكبير (نصف التون تقريباً). والقسم السابع
هذا ليس إلا القسم الخامس - أصفهان
ليس إلا نوروز - أى أن أصفهان هو ٤/٣ -
٤/٣ - تون مثل نوروز، ولكن الأرموى قسم
التون الأخير من نوروز ٤/٣ - بقية، وذلك
ضمن تجربة كل احتمالات تخليق أجناس
بخط الأبعاد العربية المستخدمة فى عصره
تون - نصف - ثلاثة أرباع، وكان تجريب
وتخليط تلك الأبعاد على كافة الأوجه يبقى
وراءه أحياناً مسافة تتطلب تحديد وتسمية -
مسافة لا توجد فى الممارسة والتأليف، وإنما
أدت إليها التجربة النظرية، وتلك كانت
«الإرخاء» - قربة ربع التون مقداراً. هكذا
يكون بعد «البقية» أحياناً نصف التون
تقريباً، وأحياناً أخرى ربع التون تقريباً،
وهو حال بعد التون (طنينى) أيضاً عند
الأرموى، إذ هو بدوره على نوعين - أحدهما

(١) البقية بعد آثار خلاف تاريخى كبير بشأن تقدير قيمة (أى مقدار مسافته رياضياً وحسابياً) تماماً
كبعد «المجنب» ورمزه: ج والذي يقدر بحوالى ٤/٣ التون (وما يقال له الآن مجازاً: السبكاه)

مقامات الرسوي ومقامات اليوم

كبير (بنسبة ٨/٧ من قسمة الوتر/بمن
الوتر)، والآخر صغير (بنسبة ٨/٧ من
قسمة الوتر / تسع الوتر). ولا شك أن بعد
التون (طنينى - ط) القائم بنهاية الجنس
الخامس كان من النوع الكبير والذي يسمح
بالقسمة ليعين : ٤/٣ — بقية (١)، وأن
البقية تلك من النوع الصغير. ونهاية فإن
الجنس السابع هنا هو جنس التجريب
الأكثر توغلا وتفصيلا، وقد اتخذ لنفسه
أبعاد جنس آخر (الخامس) ليعمل بها
تجريبا في هذا النحو.

بعد حصر الأجناس المستخدمة في عصره يقوم الأرموي بتشكيل العقود وعددها عنده اثني عشر عقداً، وقد ألحنا الأسماء العقود عنده وهي «أقسام الطبقة الثانية»، وليس لعقوده أسماء أخرى سوى «أقسام» إذ أنها لا تستحق أسماء مستقلة لكونها هي نفس الأجناس السبعة: «العشاق وإلى أصلها»، وقد أضيف لكل منها بعد واحد. عقوده ليست تراكيب جديدة، بل مستخرجة بكاملها من الأجناس السبعة سابقة الذكر. هكذا وعلى الفور تتجلى عبقرية الأرموي الرياضية ومنهجية المثلى، فالعقد عنده وابد الجنس وليس شيء آخر، وكل واحد من أجناسه يضاف إليه تون واحد صحيح فيصبح عقداً، والأجناس السبعة كلها عقود إذا ما أضفنا لكل منها تون، وهو ما قام به الأرموي على هذا النحو:

أقسام الطبقة الثانية «أى العقود».

١ - القسم الأول : «من العشاق» هو جنس العشاق يعقبه تون كامل

٢ - القسم الثاني : «من النوى» هو

فکر و ابداع

جنس يعقوبه تون کامل

٣ - القسم الثالث «من بوسليك» هو جنس بوسليك يعقبه تون كامل

٤ - القسم الرابع: «من الراس» هو جنس الراس يعقبه تون كامل

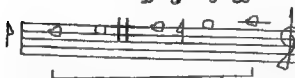
٥ - القسم الخامس: «من نوروز» (أو الحسيني) هو جنس نوروز يعقبه تون كامل.

٦ - القسم السادس «من العراق» هو جنس العراق يعقبه تون كامل

٧ - القسم السابع : «من أصفهان» هو جنس أصفهان يعقبه تون كامل.

فهل نملك نحن اليوم مثيلا لهذا النظام، وهل هذا واقع عقرب اليوم؟

كلا .. فالمنظرون المصريون المعاصرون
إذ يعتقدون بوجود عقد (واحد) لدينا هو
عقد «نوى أثر» الآتي تكوينه:



– فإنهم لا يظهرين الصلات بينه وبين
الجناس المستخدمة الآن. وفي الواقع فإن
أحدا لا يذكر أى علاقات تشابك واقعة بين
هذا العقد وأى جنس لينث، فهو عقد مقطوع
العلاقات – وأحد وحيد من نوعه !! وليس
هذا منطق الأموى ولا هي من مبادئ ابن
سينا الرياضية وعجماءاته المقامية
المتلاحمة كبناء حجرى متعدد الطوابق. إن
مقدور الأموى هي ذاتها أجناسه – وهي
وليده أجناسه، ولابد لنا اليوم من النظر
للنوى أثر بوصفه أيضاً ولابد لجنس ما لابد
من اكتشاف الجنس المختبر وراء هذا العقد

(١) هكذا شرح غطاس خشية الأمر صفحة ١٣٠ من تحقيقه ، ونحن على رأيه .

«الزوى اثر» بديهي أن هذا موضوع لبحث آخر ولكننا نستقى العبر من هذا فحسب. لنعد فتستكمل سرد عقود الأرموى «أقسام الطبقة الثانية» - من الثامن وإلى الثاني عشر:

٨ - القسم الثامن: «من الراس» هو جنس راس يعقبه $\frac{4}{3}$ + بقية

٩ - القسم التاسع : «من العراق» هو جنس عراق يعقبه $\frac{4}{3}$ + بقية

١٠ - القسم العاشر «من الراس» هو جنس يسبقه $\frac{4}{3}$ ثم بقية.

١١ - القسم الحادي عشر : «لا هيئة له» من : $\frac{4}{3}$ - $\frac{4}{3}$ - بقية - تون - $\frac{4}{3}$.

١٢ - القسم الثاني عشر: «من العراق» هو جنس عراق يسبقه ١ تون كامل.

نلاحظ إن الأرموى قد استخدم جنس العراق في ثلاث تجارب. الأولى مع عقد العراق - السادس يضع البعد الفاصل (غير مقسم) بعد الجنس. الثانية مع العقد التاسع حيث وضع البعد الفاصل أيضاً بعد الجنس ولكنه يأتي به مقسماً تقسيماً داخلياً لـ $\frac{4}{3}$ وبقية صغيرة . الثالثة مع العقد الأخير - الثاني عشر حيث يشكل الأرموى العقد بوضع البعد الفاصل قبل جنس العراق - لا بعده.

ونلاحظ أن العقد الحادي عشر الذي «لا هيئة له» فاسد التركيب لا يمكن تصور إمكانية تطبيقه عملياً . ولماذا يأتي به الأرموى ؟ لقد جاء رغباً عن الأرموى ذاته، فهو نتيجة رياضية للتجربة - ولقد أتبع الأرموى منهجاً كان لابد من إتمامه، ذلك

عندما أخذ كل احتمالات تركيب الأجناس السبعة مع الأبعاد الفاصلة. وكانت التجربة محدودة بممنوعات وضعها الأرموى قبل العمل التجريبي ، فلم يكن مسموحاً (أثناء الخط)، مثلاً بالجمع بين الأبعاد العربية المستخدمة الثلاثة: ط/ع/ب في جنس واحد، وكذلك توالى بعدين من ب بالجنس، وأيضاً منع الأرموى تعاقب ثلاثة أبعاد من نوع ط بجنس واحد، وكانت الممنوعات نحد من تكاثر التراكيب الفاسدة، غير المفيدة.

الآن وقد تخلقت من سبعة أجناس عملية اثني عشر عقدا نظرياً وتجمع للتجربة العلمية نوعان من التراكيب أجناس - عقود، فماذا تبقى للدخول إلى الخطوة التالية، وهي تخليق المقامات! وهل تحتاج المقامات لتشكيل سوى جنس ثم عقد؟

هكذا يذهب عقل الأرموى الرياضي فيلخذ واحداً فواحداً من صف الأجناس السبعة ليجمعه مع كل واحد من العقود الاثني عشر بالتوالي .. من ثم فهو يجني حاصل ضرب ٧ في ١٢ ، أي ٨٤ مقاماً ناتجاً عن كل محاولات خلط الأبعاد والأجناس والعقود . بديهي أن كثرة من تلك المقامات ستأتي فاسدة للأسباب الآتية :

أولاً : لفساد القسم الحادي عشر من الطبقة الثانية (من العقود).

ثانياً : لما يمكن أن يأتي به جمع بعض الأجناس لبعض العقود من أبعاد وعلاقات رياضية موسيقية غير متوافمة حسابياً.

كيف جمع الأرموى الأجناس (كل على حدة) مع واحد فواحد من العقود؟ جاء على هذا النحو :

مقامات الأرموى ومقامات اليوم

فكر وإبداع

الأجناس	القعود
أي قسم الطبقة الأولى	أي قسم الطبقة الثانية
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم الأول 'عشاق' يعقبه تون
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم الثاني 'فوى' يعقبه تون
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم الثالث 'بوسليك' يعقبه تون
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم الرابع 'زاست' يعقبه تون
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم الخامس 'توروز' يعقبه تون
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم السادس 'جراق' يعقبه تون
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم السابع 'لصفهان' يعقبه تون
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم الثامن 'زاست' يعقبه تون مقسم لبعدين
القسم الأول 'عشاق' ثم :	القسم التاسع 'جراق' يعقبه تون مقسم لبعدين

وإلى أن تتم دورة مقامات من اثني عشر مقاما كلها تنتمي لجنس جذع واحد. ثم يأتي جنس الجذع التالي وهكذا.

فإذا ما لاحظنا أن أبعاد الجنس الأول بالدائرة الأولى تناظر أبعاد جنس عجم اليوم (تون/تون/نصف) لأدركنا أن مقام عشاق الأرموى والمركب من جنسين عجم ما هو إلا نظير لمقام العجم الأصلي، وكما نعرفه لأن بالممارسة الموسيقية في مصر (يدعوه غطاس خشبة: إسكى عجم). كان الأرموى على علم بأن تجربة كافة الاحتمالات لابد من فوائدها ظهور كل المقامات المستخدمة عملياً، فالمقامات المستخدمة عملياً ليست سوى جزء من احتمالات الأجناس المستخدمة، كان يعرف أن المقامات تشكلت تاريخياً من جمع الأجناس الموروثة وقسم تلك الأجناس لبعضها. هكذا كانت كل مقامات عصره (ثمانية مقامات) جزء منطلق من دوائره.

لم يعرف الأرموى اسم «مقام» وكانت مقاماته تسمى أدوار كما أسلفنا. لنضع فهرساً يشمل كل مقاماته - ٨٤ الناتجة، ونضع أما كل منها مام يناظرها من مقامات مصر اليوم:

وسوف تشير العلامة/ إلى أن الجنسين المنكوبين بلغة اليوم: كذا / كذا (مثلاً) هما على اتصال لا انفصال (البعد الفاصل يعقبهما لا يفصلهما)، أما الإشارة: كذا ف كذا فستعني أنهما منفصلان (البعد فاصل قائم بينهما). كما أن البعد الفاصل سوف يتميز باللون الأحمر سواء جاء بين الأجناس أم بعدها.

دوائر الأرموى - «مقاماته»

١ - أدوار العشاق (وبعدها ١٢)

جنس عجم اليوم هو نظير عشاق الأرموى

الأيام	الأيام	الأجناس والقعود. بأسماء اليوم	مسمي الأرموى
الأيام	ط = تون ج = ٤/٢ تون ب = نصف لوريج	جنس جذع / عقد فرع	المقام
	جذع فرع المقام كله (الدور)		

اي الاسم القديم الآن

۱- عشاق	عجم / عجم	ط ط ب / ط ط ب / تون	مقام عجم اصل (۱)
۲- عشاق	عجم / نهالوند	ط ط ب / ط ط ب / تون	لا نظير له
۳- عشاق	عجم / كردي	ط ط ب / ب ط ط / تون	لا نظير له
۴- عشاق	عجم / راست	ط ط ب / ط ط ج / تون	مقام مامور (۲)
۵- عشاق	عجم / بياني	ط ط ب / ج ط ب / تون	لا نظير له
۶- عشاق	عجم / عراق	ط ط ب / ج ط ج / تون	لا نظير له
۷- عشاق	عجم / اصفهان	ط ط ب / ج ط ج / تون منقسم ال (ب ط)	لا نظير له
۸- عشاق	عجم / راست	ط ط ب / ط ط ج / تون منقسم ال (ج ب)	لا نظير له
۹- عشاق	عجم / عراق	ط ط ب / ج ط ج / تون منقسم ال (ج ب)	لا نظير له

۱۰- عشاق	عجم / راست	ط ط ب / تون منقسم ال (ج ب) ط ج ج	مقام جهورگاه (۳)
۱۱- عشاق	عجم / لا هنة له	ط ط ب / ج / تون منقسم ال (ج ب) ط ج	لا نظير له
۱۲- عشاق	عجم / ف عراق	ط ط ب / تون ج ط ج	لا نظير له

۲- لاور الفوي (۱۲)
جس نهالوند اليوم هو نظير لوي الآرموي

۱۳- لوي	نهالوند / عجم	ط ط ب / ط ط ب / تون	مقام نهالوند كبير (۴)
۱۴- لوي	نهالوند / نهالوند	ط ط ب / ط ط ب / تون	مقام نهالوند كردي (۵)
۱۵- لوي	نهالوند / كردي	ط ط ب / ب ط ط / تون	لا نظير له
۱۶- لوي	نهالوند / راست	ط ط ب / ط ط ج / تون	مقام عشاق مصري (۶)
۱۷- لوي	نهالوند / بياني	ط ط ب / ج ط ب / تون	لا نظير له
۱۸- لوي	نهالوند / عراق	ط ط ب / ج ط ج / تون	لا نظير له
۱۹- لوي	نهالوند / اصفهان	ط ط ب / ج ط ج / تون منقسم ال (ب ط)	لا نظير له
۲۰- لوي	نهالوند / راست	ط ط ب / ط ط ج / تون منقسم ال (ج ب)	لا نظير له
۲۱- لوي	نهالوند / عراق	ط ط ب / ط ط ج / تون منقسم ال (ج ب)	لا نظير له
۲۲- لوي	نهالوند / راست	ط ط ب / ج ط ج / تون منقسم ال (ج ب) ط ج ج	لا نظير له
۲۳- لوي	نهالوند / لا هنة له	ط ط ب / ج / تون منقسم ال (ج ب) ط ج	لا نظير له
۲۴- لوي	نهالوند / ف عراق	ط ط ب / تون ج ط ج	لا نظير له

۴- لاور بوسليك (۱۲)
جس كرد اليوم هو نظير بوسليك الآرموي

۲۵- بوسليك	كرد / عجم	ب ط ط / ط ط ب / تون	لا نظير له
۲۶- بوسليك	كرد / نهالوند	ب ط ط / ط ط ب / تون	مقام تكرد (۷)
۲۷- بوسليك	كرد / كردي	ب ط ط / ب ط ط / تون	مقام اللامي (۸)
۲۸- بوسليك	كرد / راست	ب ط ط / ط ط ج / تون	لا نظير له
۲۹- بوسليك	كرد / بياني	ب ط ط / ج ط ب / تون	لا نظير له
۳۰- بوسليك	كرد / عراق	ب ط ط / ج ط ج / تون	لا نظير له
۳۱- بوسليك	كرد / اصفهان	ب ط ط / ج ط ج / تون منقسم ال (ب ط)	لا نظير له
۳۲- بوسليك	كرد / راست	ب ط ط / ط ط ج / تون منقسم ال (ج ب)	لا نظير له
۳۳- بوسليك	كرد / عراق	ب ط ط / ج ط ج / تون منقسم ال (ج ب)	لا نظير له
۳۴- بوسليك	كرد / راست	ب ط ط / تون منقسم ال (ج ب) ط ج ج	لا نظير له
۳۵- بوسليك	كرد / لا هنة له	ب ط ط / ج / تون منقسم ال (ج ب) ط ج	لا نظير له
۳۶- بوسليك	كرد / ف عراق	ب ط ط / تون ج ط ج	لا نظير له

٤ - انوار الرست (١٢)
جنس رست اليوم هو نظير رست الآرموي (نفس الاسم)

٢٧ - رست	رست / عجم	ط ج ج / ط ط ب / تون	مقام سوزدلا (٩)
٢٨ - رست	رست / نهلوند	ط ج ج / ط ط ب / تون	مقام ايشاير (١٠)
٢٩ - رست	رست / كردي	ط ج ج / ب ط ط / تون	لا نظير له
٤٠ - رست	رست / رست	ط ج ج / ط ج ج / تون	مقام فيروز رست (١١)
٤١ - رست	رست / بياني	ط ج ج / ط ج ج / تون	لا نظير له
٤٢ - رست	رست / عراقي	ط ج ج / ط ج ج / تون	لا نظير له
٤٣ - رست	رست / اصفهان	ط ج ج / ط ج ج / تون	مقامات (ب ط)
٤٤ - رست	رست / رست	ط ج ج / ط ج ج / تون	مقامات (ج ب)
٤٥ - رست	رست / عراقي	ط ج ج / ط ج ج / تون	مقامات (ج ب)

٤٦ - رست	رست / رست	ط ج ج / تون مقامات (ج ب)	مقام رست (١٢)
٤٧ - رست	رست / لا هيئة له	ط ج ج / ج / تون مقامات (ب ج ب)	لا نظير له
٤٨ - رست	رست / عراقي	ط ج ج / تون ج ط ج	لا نظير له

٥ - انوار نوروژ او حصيني (١٢)
جنس بياني اليوم هو نظير نوروژ الآرموي

٤٩ - نوروژ	بياني / عجم	ج ج ط / ط ط ب / تون	لا نظير له
٥٠ - نوروژ	بياني / نهلوند	ج ج ط / ط ط ب / تون	مقام بياني (١٣)
٥١ - نوروژ	بياني / كردي	ج ج ط / ب ط ط / تون	لا نظير له
٥٢ - نوروژ	بياني / رست	ج ج ط / ط ج ج / تون	مقام حصيني (١٤)
٥٣ - نوروژ	بياني / بياني	ج ج ط / ط ج ج / تون	مقام ليليكين (١٥)
٥٤ - نوروژ	بياني / عراقي	ج ج ط / ط ج ج / تون	لا نظير له
٥٥ - نوروژ	بياني / اصفهان	ج ج ط / ط ج ج / تون	مقامات (ب ط)
٥٦ - نوروژ	بياني / رست	ج ج ط / ط ج ج / تون	مقامات (ج ب)
٥٧ - نوروژ	بياني / عراقي	ج ج ط / ط ج ج / تون	مقامات (ج ب)
٥٨ - نوروژ	بياني / رست	ج ج ط / تون مقامات (ج ب)	لا نظير له
٥٩ - نوروژ	بياني / لا هيئة له	ج ج ط / ج / تون مقامات (ب ج ب)	لا نظير له
٦٠ - نوروژ	بياني / عراقي	ج ج ط / تون ج ط ج	لا نظير له

أما السلسلة السادسة لأنوار العراق (٢١) والسلسلة السابعة والأخيرة لأنوار أصفهان (١٢) فليس بهما نظائر لمقامات اليوم بمصر . وهما معاً (٢٤) تضيفان للمقامات فيصل عددها عند الأرموى إلى ٨٤ مقاماً حقاً . هكذا تخرج مقامات الأرموى وعددها (٨٤) نتيجة لنظرية احتمالات رياضية هامة . وهى وإن تكن مقامات أكثرها مفترضا ، إلا أن أهميتها القصوى تنبئ فى أنها نظرية (نظرية ضرب الأجناس فى بعضها) كقيلة بإخراج كل ما يمكن أن ينتج عمداً ، أو عرضاً - فى التأليف الموسيقى أو فى تجارب الهواة - من مقامات وأجناس ، صالحة كانت أو فاسدة ، طبيعية أو مصطنعة ولذا خرجت من داخل هذا المقامات الكثيرة (٨٤) المقامات كلها المستخدمة فعلياً فى عصر الأرموى وعددها ١٢ مقاماً (١) ، ويأتى بها الأرموى حرقياً كالآتى (٢) .

والأنوار عندهم - يقصد أهل زمته - اثنا عشر ، على هذه الأسماء : عشاق/نوى/ وراست/ وعراق/ وأصفهان/ وزير أفكند / ويزرك/وزنكولاه/ واهوى / وحسينى / وحجازى/ ويتضح بالفعل أنها كلها دوائر من دوائره الكثيرة ، إذ يقول الأرموى عن تلك الأنوار المشهورة بعصره (المستخدمة) (٢) : «لما عشاق هى الدائرة الأولى (يقصد الأولى من الدوائر ال ٨٤) ، ونوى هى الدائرة الرابعة عشرة (وهكذا يسرد مواقعهم داخل نظريته حتى يصل للمقام الأخير من المقامات المستخدمة - رقم ١٢ فيقول: «وحجازى هى الدائرة الرابعة والخمسون» .

ولم يكن الأرموى نفسه ليتوقع أن أهم مقامات مصر اليوم - بعد مرور سبعة قرون كاملة - وسوف تقع أيضاً على مقربة شديدة من دوائره ، أن مقامات المستقبل البعيدة سوف تهفو إلى نظامه الفذ ، بل إن خمسة عشر من أهم مقاماتنا ستأتى ولادة لمقاماته - منتسبة لأصولها الأرموية ، تلك من مقامات مصر المعاصرة هى :

- ١ - عجم أصل ٢ - ماهور ٣ - چهار كاه ٤ - نهاوند كبير ٥ - نهاوند كردى
 - ٦ - عشاق مصرى ٧ - الكرد ٨ - اللامى ٩ - سوزدار ١٠ - البشاير
 - ١١ - نيزر راست ١٢ - راست ١٣ - بياتى ١٤ - حسينى ١٥ - بياتين .
- وهى ما أظهرته المقارنة السابقة بجدول الدوائر الأربع والثمانين (٨٤) .

(١) يذكرها الأرموى فى ما بعد - فى فصل مستقل باسم : فى الأنوار المشهورة .

(٢) صفحة ٢٣٥ من تحقيق غطاس خشبة .

(٣) صفحة ٢٣٦ من نفس التحقيق .

بين ستفن مالارميه وإدفارد مونش

د. ماهر شفيق فريد *

للمصور التعبيري النرويجي إدفارد مونش (أو مونجك كما ينطق) (١٨٦٣ - ١٩٤٤) لوحة يصور يصور فيها ملامح وجه الشاعر الفرنسي ستفن مالارميه من زعماء المدرسة الرمزية في الشعر.

أما الرمزية فحركة أدبية ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر. على أنها قبل أن تكتسب هذا الاسم تجلت في أعمال عدد من الأدباء والفنانين الذين استخدموا الرمز استخداماً واعياً. بودلير مثلاً له سوناتة مشهورة عنوانها «تراسلات»، أو «مجاويات» يقول فيها - متأثراً بالمتصوف السويدي سويدنبورج - إن الطبيعة غابية من الرموز يتحرك فيها الإنسان. وصور الحياة الباريسية، بكل أمراضها ويشاعتها، التي نجدها في ديوانه «أزهار الشر» لم تكن مجرد وصف واقعي، وإنما كانت، بالإضافة إلى ذلك تعبيراً عن حالاته الروحية الخاصة. ومن بين أقطاب الرمزية الآخرين نجد بول فريلين، وأرتور رنبو الذي كان مثل بودلير ومالارميه - رائيًا، أو شاعراً صاحب رؤى.

* أستاذ الأدب الانجليزي المساعد بآداب القاهرة.

في عام ١٨٨٦ أصدر للشاعر الفرنسي جان موريا بياناً أو منشوراً ناطقاً بلسان الحركة للرمزية، أعلن فيه أن الشاعر الرمزي يحاول أن يعبر عن الأفكار الأولية أو الأصلية، لا في حد ذاتها وإنما من خلال ظواهر مصومة هي بمثابة ظواهر لها علاقات مستترة بالفكرة الأصلية.

ولد ستيفن مالارميه في باريس في ١٨٤٢ وتوفي في فالان قرب باريس ١٨٩٨ عن ست وخمسين سنة. ومثل بولنير - الذي تأثر به مالارميه في بداية حياته - تحول عن الواقع إلى عالم مثالي، ربما لأسباب نفسية مشابهة، فهو أيضاً قد فقد ولفته في سنوات طفولته المبكرة، وذلك على نحو ما فقد بولنير أباه وقد أمه، بمعنى من المعاني، حين اقترنت بالجنرال أوبيك. وعانى مالارميه ضربة أخرى حين توفيت أخته وهو في الخامسة عشرة. ولكن بعد فترة قصيرة من الحيرة بين عامي ١٨٦٣

و ١٨٦٤ بدأ مالارميه، على العكس من بولنير، يبحث عن عالمه المثالي في مملكة الذهن لا في مملكة الوجدان، ورمز إلى ذلك بالأميرة الباردة الوحيدة بطله قصيدته الدرامية هيروديد، وقد بدأها في أواخر عام ١٨٦٤، كما رمز إليه بالسائق - رب الغابات الذي تصفه إنسان ونصفه حيوان، في أساطير اليونان - وذلك في قصيدته المسماة "أصيل فون"، وقد كتب مسودتها الأولى في صيف ١٨٦٥، وهذا للمتاخير يدع الحوريات اللواتي يحاول اقتناصهن ينزلن عن قبضة يده باختياره.

وبعد صراع صوره في عند من سوناتاته نجح مالارميه في تحديد طبيعة عالمه المثالي، ومع مجيء عام ١٨٦٨ كان قد غدا مقتنعاً بأنه يوجد وراء عالماً الحقيقي خلاه يشتمل على كل شيء من حيث الجوهر، وأن رسالة الشاعر للمقدمة هي أن يعبر عن هذه الماهيات أو الجواهر الواقعة وراء

تخوم الواقع، وأن يصف لا الزهرة الفردية وإنما الزهرة المتألية أو خلاصة الزهور أو الفكرة الخالصة. واستقطار ماهيات الأشياء على هذا النحو معناه خلق لغة شعرية شديدة التركيز. وقد كرس مالارميه بقية حياته، أو أكبر قدر مستطاع منها، حيث أنه كان يشتغل مدرساً للغة الإنجليزية، ومترجماً وكتاباً للمقالة، لهذه المهمة المرهقة التي كان يريد أن يتوجها بإخراج ما كان يسميه عمله الكبير، وإن انقطع حبل حياته قبل أن يتم هذا العمل، أو هو لم يخرج منه سوى كسر وشذرات.

كتب مالارميه سبع أو ثماني مراث، أشهرها هي مراثيه لإنجار آلان بو، وتيوفيل جوتييه، ورتشارد فاجنر، وشارل بولير، ويول فراين. وهذه المراثي تعكس أفكاره الأساسية من حيث أن خيطها العام هو أن الموت ليس نهاية، حيث أن الخلاصة الجوهرية للشخص المتوفى - وهي عمله إذا كان شاعراً أو مؤلفاً موسيقياً - تظل باقية. وفي الفترة ما بين

١٨٨٤ و ١٨٨٧ كتب ست أو سبع سوناتات من وحى خيلاته ميري لورن، وشعر - مثلاً شعر حين تزوج قبل ذلك بأكثر من عشرين سنة - أنه يواجه خطراً على فنه: أضى خطر الانزلاق إلى عالم الحص، على حصيلب عالم الفكرة. على أننا نجده في إحدى سوناتاته المتأخرة - بعد أن أخذت علاقته بخيلته تضمدل - يرتد إلى عالم للأذهن المثالي وينسحب من عالم للجسد. كذلك كتب بعض قصائد تعكس هدفه النهائي وما حققه حتى الآن، وفيها يعالج عجزه الهاملي عن اتخاذ قرار حاسم في حيرته بين الفن والحياة. وكتب قصيدة غامضة عنوانها، على ميثاق المفارقة، "نثر"، وإن تكن شعراً، أهداها إلى ديسانت بطل رواية وممايز المعمسة ضد للطبيعة. وفي هذه القصيدة يقر مالارميه بأنه حتى وقت كتابتها، أي حتى عام ١٨٨٤، لم يفتح شيئاً يذكر، ولكنه يلتبس العذر لنفسه من حيث أن المهمة التي رسمها لنفسه باللغة للصعوبة، ووعد بأن تبدأ ثمار جهاده

بين ستيفن مالارميه وإمبارد مونش

الروحي في الظهور. على أنسها لم تظهر، وذلك راجع جزئيا إلى انغماسه في عشق خليلته ميرى لورن، وجزئيا إلى مشاغله الكثيرة التي فرضها عليه نمو شهرته كواحد من أبرز شعراء فرنسا. وقد عبر عن حزنه على هذا الموقف، بعد ذلك بسنوات قليلة، في قصيدته المسماة "تحية" (أو "غيب") وغيرها، حيث أقر بأن رمال العمر تتسرب من بين أصابعه، وأنه وقد بلغ الخمسين لم تعد أمامه فرصة، أو على الأقل فرصة كبيرة، لإتمام مشروعه الأدبي الأصلي. ولكن هب أنه أتمه، هب أنه كتب عمله الكبير ونشره، فهل هناك ما يضمن له أن يبقى على الزمان؟ يستطيع المرء أن يصوغ أفكاره في أكثر الأشكال كمالات، حسب قدرته، ولكن بمستطاع القدر دائما أن يتدخل بإحدى الأعيه، بحيث يكون مآل عمل الشاعر هو التجاهل أو النسيان. هذا هو موضوع قصيدته المسماة "رمية نرد" حيث يرمز النرد إلى عنصر الصدفة في الحياة وفي مسألة للخلود الأدبي. على أن الشاعر

فكر وإبداع

يمزى نفسه بأن أفكاره قد يكتب لها البقاء، حتى لو لم تكتسب شكلا ملموسا.

وقصيدة "رمية نرد" هي أكثر تجارب مالارميه طموحا من حيث أنه يصف كلماته على الصفحة بشكل غير منتظم، ويستخدم أنواعا مختلفة من حروف الطباعة لكي يزيد من التأثير العام الذي يريد توليده، تأثير الصدفة والعشوائية والاتفاقية. بيد أن جميع قصائده - باستثناء أولاها - تمتاز بالكثافة والضغط، وقواعد نحوه وبناء جملة شديدة الصعوبة على المتخصص، دع عنك القارئ العادي.

هذه صورة سريعة عن حياة مالارميه امتعنت فيها بما كتبه عنه مي. تشارليك، أستاذ الأدب الفرنسي الحديث بجامعة مانشستر. أريد أن أضيف إليها أن مالارميه كان له صالون أدبي في شقته بباريس كن مساء ثلاثة حيث كان هو وزوجته الألمانية يستقبلان أصدقاءه من الكتّاب والموسيقيين والمصورين مثل بول فرلين، وإدوار مانيه، وبول فالري.

فكر وإبداع

بين ستيفن مالارميه وإدغار مونش

وكلود ديومى، وجيمز وسلر، ويول كلوديل، وأندريه جيد. وكان شبلب الشعراء يتخلق حوله ويتخذ منه إماماً. وقد وصف أحدهم - وهو جورج رونباخ - أحاديثه فقال:

'صوت سار. حركات طقسية أو شعائرية. وحديث حائق على نحو لا ينضب له معين. يمنح كل موضوع رفعة بزيينات نادرة: الأدب، للموسيقى، الفن، الحياة، بل وحتى نشرة الأخبار، يكتشف مشابهات خفية بين الأشياء، أبواباً موصلة، معالم خيئية. إن الكون يُمسك، مثلاً، بلخص البحر فى تمتة محارة'.

مالارميه - كما وصفه الدكتور عبد الغفار مكاوى فى كتابه ثورة الشعر الحديث - شاعر هامس حى لا يرفع صوته. حياته على السطح ليمس فيها أحداث بارزة، فهو أشبه بنسلك يدخل سيجارته ليضع شيئاً من الدخان بينه وبين العالم. ومثل غيره من الشعراء اختلفت فيه الآراء اختلافاً بعيداً. جومستاف لاسون مثلاً، مؤرخ الأدب المشهور، فى كتابه تاريخ

الأدب الفرنسى" يصفه بأنه فنان غير كامل، ثانوى، لم يتمكن من أن يعبر عن نفسه. ومن ناحية أخرى نجد جان بول سارتر يصفه بأنه أعظم شاعر فرنسى. بين هذه القطبين المتطرفين نجد بين نقاد الأدب من يصفه بأنه من مؤسسى الشعر الحديث. وإذا كان بودلير هو مومى، فمالارميه هو هارون، بمعنى أنه إذا كان بودلير قد راد دروباً جديدة للشعر فإن مالارميه قد صاغ لغته المميزة. لغة اقتضائية، مشحونة بالدلالات، على وعى بحدودها إلى الحد الذى يجعلها تبحث عن واقع بديل لواقعنا. ويكفى للدلالة على مكافته بين معاصريه أن نذكر أن للمثال أوجست رودان قال وهو صائد من جنارته: كم من الوقت مستحاجة الطبيعة قبل أن تخلق مَخاً مثل مخه مرة أخرى!.

شعر مالارميه رد فعل ضد الوضعية التى تدعى الموضوعية للكاملة، وضعية زولا وموباسان. الشاعر عنده أشبه ببرومثيوس الذى سرق النار من الآلهة، أو هو - كما

بين ستيفن مالارميه وإدغار مونش

يقول في مراثيته لإدجار بو - ملاك
يحمل سيفاً من لهب، ويضفي معان
أكثر نقاء على كلمات القبيلة. بمعنى
آخر، قلشاعر ساحر الحروف على
حد تعبير مهيار الدمشقي في شعر
أدونيس. الشاعر عنده أشبه بالسيمائي
أو الكيمائي القديم الذي يحاول تحويل
المعادن الخسيسة إلى ذهب. ومالارميه
شاعر مقل، شعره خالص بمعنى البعد
من أى التزام سياسى أو لاجتماعى أو
أخلاقي، يبحث عما يسموه: الزهرة
الغائبة عن كل الطاقات. قصائده
تتحرك في جو مخلخل الهواء، وتكثر
فيه كلمات من نوع: الغياب - الجليد -
الجمعة - اللياض - فقدان - للعقم؛ أو
معدات مسرحية من نوع: مروحة (له
مثلاً ثلاث قصائد عن المراوح:
مروحة زوجته، ومروحة لبتته،
ومروحة خليلته)، أصيص زهر
(فازة)، مائدة، رغوة شمباتيا، رماد
سجارة، ستار غرفة نوم. وهو يخلع
على كل هذه الأشياء الصغيرة دلالة
ميتافيزيقية.

شكر وإبداع

مفتاح شعر مالارميه هو قوله ذات
مرة: "وجدت الجمال بعد أن وجدت
العدم". فهو رجل مر بأزمة روحية
قاسية خرج منها مؤمناً بأن الشعر هو
مسيل الخلاص الوحيد الباقى للإنسان
المعصر الحديث. كذلك كان يؤمن، كما
قال يوماً للصور ديجا، بأن الأشعار
لا تصنع بالأفكار ولكن بالانفاظ. وكان
شاعراً متأنياً مجوداً، فمثلاً قصيدته
الدرامية "هيروديد" كتبها على امتداد
ثلاثين سنة. وموضوعه راجع إلى
إيمانه بأن تبعية الشيء تقضى على
ثلاثة أرباع المتعة بالقصيدة - تلك
المتعة الناتجة عن التخمين شيئاً فشيئاً.
الإيحاء بالشيء - استحضاره - ذلك
ما يقفن المخيلة. إنه يقف بهيب أمام
الصفحة البيضاء وكأنه يخشى أن
ينتمها. وهو يقلل من علامات الترفيد
أو يحوها نهائياً. ويكاد يقول مع
للمفكر الفرنسي بسكال: "إن صمت
الفضاء اللانهائى يفزعنى". ففى شعره
نبرة حزينة، نبرة يأمل ميتافيزيقي، أو
كما يقول في مطلع إحدى قصائده:
"الجسد محزون، ولحسرتاه! وقد قرأت

فكر وإبداع

بين ستيغن مالارميه وإدوارد مونش

الأسفار جميعاً". ومن كلماته المأثورة:
"ارسم لا الشيء وإنما التأثير الذى
يولده فيك".

وكيلا يكون كلامنا فى فراغ
أسوق قصيدة قصيرة لمالارميه
عنوانها "البعث" ترجمها الدكتور محمد
مندور فى كتابيه "فن الشعر" والأدب
وفنونه". يقول الشاعر:

لقد طرد للربيع الشاحب فى حزن
الشتاء، فصل الفن للهادئ، الشتاء
الضاحى.

وفى جسمى الذى يسيطر عليه
الدم القاتم

يتمطى العجز فى تلاوب طويل.
إن شققاً أبيض يبرد تحت
جمعتى

التي تعصبها حلقة من حديد
وكانها قبر قديم

وأهيم حزناً خلف حلم غامض
جميل

خلال الحقول التى يزدهر فيها
عصير لا نهاية له.

ثم أخرج منهوك العصب بعطر
الأشجار

وأحفر برأسى قبرى لحلى
وأعص الأرض الساخنة التى
تثبت للترجس

وأغوص منتظراً أن ينهض عنى
المال

ومع ذلك فزرقعة السماء تبتسم فوق
سياج الشجر المستيقظ

حيث ترفرف العصافير كالزهر
فى ضوء الشمس.

واضح من هذه الأبيات أن شعر
مالارميه ليحتل راسخ، يومئ ولا

يسمى، أتيق للصياغة، وكأنه صانع
ينحت أحجاراً كريمة.

لكن ماذا عن صلة مالارميه بالفن
للتشكيلى؟ لقد كان مالارميه دائماً

مبعث وحى لغيره من الفنانين. فعلى
الرغم من أنه شخصياً لم يكن يملك

معرفة تكتيكية بالموسيقى، فقد أوحى
إلى عدد من الموسيقيين مثل كلود

دبوسى، وبير بوليز، وموريس رافيل،
وبول هندميت بمؤلفات موسيقية

مستوحاة من قصائده. وكانت صلاته
بفن التصوير أوثق من صلاته

بالموسيقى. فله مثلاً قصيدة عنوانها

بين ستيفن مالارميه وإدوارد مونش

"الأزرق". وله قصيدة مهداة إلى المصور الأمريكي جيمز ويلر، وله مقطوعة عن صديقه ديجا. على الجانب المقابل نجد أن إدوارد مانيه رسم قصيدته المسماة "أصيل فنون"، والفنون في أنماطير للرومان إليه من آلهة الغاب والحقول، له قرون كبش وسيفانه، والأهم من ذلك هو أن مانيه رسم أيضاً صورة شخصية لمالارميه من أجمل صوره، وهي تمثل للمذهب الانطباعي كما أن صورة مونش تمثل المذهب التعبيري.

يتقنا هذا إلى مونش الذي كانت تطارد تصاويره رؤى الموت والحب فكان يرسمها بأملوب رمزي تعبيري، مستخدماً ألواناً براقاً وتصميمات ذات انحناءات على نحو مُعتة، كما في رائعته "الصرخة" (١٨٩٣، أوملو) حيث تنداح دوائر الصرخة حول رأس الإنسان المعذب إلى أن تنخوب في فضاء اللوحة.

إلى أي حد نجح مونش في تجسيد العالم الداخلي لمالارميه؟ إن صورة مونش تترك أثراً عميقاً في نفس

فكر وإبداع

الرأى، فهي تصور مالارميه بشأربه الكثر، وعينه حزنتان تتقلان شيئاً من حذاب للمصور ذاته. إنها صورة تعبيرية بكل معنى الكلمة، فالتعبيرية تتخطى عن محاكاة الواقع الخارجى لكي تحاول أن تعبر عن النفس الداخلية، أو عن رؤية ما للعالم. إنها تحريف متعدد للواقع من منظور خلص، كما في مسرحية مسترنديج المسماة: "مسرحية حلم"، وقصيدة إليوت "الأرض للخراب"، ورواية جويس "ماتم فنجانز".

فن مونش، وإن تميز بالقوة أحياناً، عصائى دلتماً، وكثيراً ما يكون هستيرياً. وعندى أن من الأسباب التي جذبتة إلى مالارميه أن كليهما ثورة على الواقعية الفوتوغرافية. فالتعبيرية، كما يقول الدكتور نعيم عطية في فصل له عن مونش بكتابه "خمس رسامين كبار"، تطور للرومانسية. ورمزية مالارميه أيضاً زهرة نابغة على الجذر الرومانسى. ربما كان الفرق بينهما هو أن مالارميه أقرب إلى استقطار الخبرة وتجريدها، بينما مونش أقرب إلى

لنفوس على أعماقها والعودة بآلئها.
وكثير من لوحاته تحمل عناوين موحية
بحالات وجودية من نوع: قلق، تلعاس،
الصرخة، سن البلوغ، وجوه قى
الطريق. ولوحته عن مالأرميه لا
جدال فى قوتها وقدرتها على التعبير،
وإن كنت شخصيا أفضّل لوحة مائيه
عن مالأرميه. لكن هذا مجرد تفضيل
شخصى من جانبى، لا يتضمن أى
حكم قى على مونش أو مائيه،
فكلاهما فنان كبير له شخصيته
المستقلة. والمفاضلة بينهما فى النهاية
ترتد إلى نوعية قراءة المرء
لمالأرميه، واستثماره بعلامه
الداخلية كما تنعكس على قماش
اللوحه، كما أنها لا تخلو - أى ذوق قد
خلا - من جانب الذوق الفردى الذى
يميل إلى هذا دون ذلك، أو يفضل هذا
على ذلك، دون أن يستطيع تقديم
مبررات عقلانية واضحة لهذا الميل
فى كل الحالات.

الأداء المنفرد (Solo) في العزف على آلة الناي

دراسة تحليلية لأسلوب محمود عفت

في ضوء بعض المؤلفات الموسيقية، والأعمال الغنائية

د. محمد أحمد عبد النبي *



ترجع نشأة الآلات الموسيقية وتطورها إلى عوامل مدنية لأنها من صنع الإنسان متأخر بتيارات الحضارة البشرية، وبتناج تنقله من بلد إلى بلد آخر. لذلك تعتبر الآلات الموسيقية جزءاً من الحضارات التي صنعها الإنسان ومرجعاً تاريخياً يمكن الاعتماد عليه في التدليل على ما قطعتة الشعوب في ميدان الارتقاء (١ - ١٠).

وآلة الناي من أقدم الآلات التي عرفها المصريون قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين، حيث مرت ببابل وأشور، ومنها إلى الحضارة اليونانية والفارسية والرومانية، فالعربية في الجاهلية والإسلام (٢ - ٩٤). وفي أوائل القرن العشرين لعبت آلة الناي دوراً هاماً ومؤثراً وفعالاً في موسيقانا العربية، وقد اقتصرت في استخدام آلة الناي على مصاحبة المغنى والموال.

* أستاذ مساعد بالمعهد العالي للموسيقى العربية - قسم الآلات (الناي) .

ثم مرت مصر بأحداث سياسية واجتماعية هامة أثرت على حياة الشعب المصرى مما ساعد على انتشار مجالات عديدة هامة من الفنون وخاصة الموسيقى.

ففى مجال التلحين اشتهر الكثير من الملحنين أمثال: سيد درويش - محمد القصبجى - محمد عبد الوهاب - رياض السنباطى. وفى الغناء : منيرة المهدية - أم كلثوم - عبد الحليم حافظ.

وفى مجال العزف على الآلات فى القانون: العقاد الكبير - محمد عبده صالح - عبد الفتاح منسى، وفى العود : أمين المهدى - جورج ميشيل.

وفى الكمان: سامى الشوا - أنور منسى - أحمد الحفناوى - وفى الناي: عزيز صادق - أمين بربزى - حسين فاضل - سيد سالم - سيد أبو شقة - محمود عفت .

وفى مجال العزف على آلات الإيقاع - إبراهيم عفيفى - سيد كراوية - زين الأشقر - حسن أنور - محمود حمودة.

ثم جاءت مرحلة التطور التى انتقلت بآلة الناي من مرحلتها السابقة إلى مرحلة يغلب عليها الطابع العلمى المتمثل فى قراءة التدوين الموسيقى؛ فقد أهتم عزيز صادق ومحمود عفت بقراءة التدوين الموسيقى وعلى الجانب الآخر نجد حسين فاضل، وسيد سالم، وسيد أبو شقة - فضلو أداء الألحان بالحفظ والسماع وكان لهم أسلوب مميز فى أداء الألحان.

ومع التطور المستمر فى الفنون ، وخاصة الموسيقى اتسعت دائرة استخدام الآلات الموسيقية وخاصة آلة الناي. وبدأ المؤلفون يكتبون خصيصاً أعمالاً لعازف الناي محمود عفت، نظراً لبراعته المتميزة فى الأداء مثل موسيقى دموع الليل لأحمد فؤاد حسن وكنشيرتو الناي لعطية شرارة - والناى الساحر لمختار السيد.

وبدأ الرواد يرحلون عن عالمنا واحداً بعد الآخر تاركين فراغاً كبيراً على الساحة الفنية، وآخر هؤلاء الرواد محمود عفت الذى

رجل عن عالمنا في ٢٧ نوفمبر ١٩٩٤، وكان لرحيله تأثير كبير في حياة جيل كامل من عازقي آلة الناي ومحبيه.

ويرى الباحث أنه برحيل محمود عفت فقدت مصر والعالم العربي نجماً ورائداً من رواد فن العزف على آلة الناي. وإذا استمعنا إلى عازقي آلة الناي في كثير من أمماتهم نجدهم بلا هوية ولا أسلوب أداء شخصي واضح ولا إلى أي مدرسة في فن العزف على آلة الناي ينتمون .

وعلى الجانب الآخر نجد بعض عازقي آلة الناي متأثرين في طريقة وأسلوب أدائهم بآلات أخرى مثل آلة الكولة والسلمية، وهي آلات تستخدم في الموسيقى الشعبية وآلة القانون والأكورديون بالرغم أن هذه الآلات لها طبيعة خاصة في أسلوب أدائها ولونها الصوتي.

كما تأثر بعض عازقي آلة الناي المحترفين بالآلة الكولة تأثيراً خطيراً، الأمر الذي أدى إلى لجوء البعض منهم إلى

محاولة تعلم طريقة استخدام آلة الكولة ولكنهم لم يتمكنوا تمكناً كبيراً من العزف عليها .

ويرى الباحث أن استخدام آلة الكولة في الموسيقى العربية التقليدية والحديثة جاء بعد رحيل معظم رواد آلة الناي الذين تميزوا ببراعتهم وتمكنهم من العزف على آلة الناي ربما يقول البعض أنه من باب التغيير في الموسيقى العربية.

ومن هنا كان إلزاماً علينا إلقاء الضوء على أسلوب محمود عفت في فن العزف على آلة الناي، لينير الطريق لنا وللأجيال القادمة، والتأكيد على دور آلة الناي في الموسيقى العربية، وذلك من خلال دراسة تحليلية لبعض أعماله التي أداها أداء منفرداً (Solo) في المؤلفات الموسيقية والأعمال الغنائية، للوقوف على ما يميز أسلوبه، وفي نفس الوقت نحافظ على خصائص هذه المدرسة التي تميزت في فن الأداء على آلة الناي.

ـ مشكلة البحث :

منهم تكوين أسلوب أداء شخصي، وعندهم .

بالرغم من المكانة المتميزة إلى احتلتها عازف الناي محمود عفت في الحياة الموسيقية المصرية، والعربية وتمتعه بأسلوب أداء في العزف على آلة الناي إلا أنه لم تتم دراسة وتحليل أعماله للوقوف على مايميز أسلوبه وخاصة الأداء المنفرد (Solo) .

عزيز صادق - حسين فاضل - سيد سالم - سيد عبدالله (أبوشه) - محمود عفت. وأصبح لكل واحد من هؤلاء الرواد مدرسة في أسلوب فن الأداء على آلة الناي ينتمي لكل واحدة منها من هواة ودارسون ومحترفون من محبي هذه الآلة .

ـ أهداف البحث:

التوصل لأسلوب محمود عفت في العزف على آلة الناي، وذلك من خلال الأداء المنفرد (Solo) لبعض المؤلفات الموسيقية، والأعمال الغنائية في الموسيقى العربية.

وكان لهؤلاء الرواد أثر كبير في حياة جيل كامل من عازفي ودارسي آلة الناي فكانوا المنارة التي أضاعت الطريق أمام هذا الجيل من العازفين واستطاع بعض من العازفين تكوين أسلوب أداء مرتبط بمتهاج رائد من الرواد إعجاباً أو تقليداً أو حبا لشخصه .

ـ أهمية البحث:

تساعد الدراسة التحليلية على وجود مرجع علمي فيه تصنيف لأعماله كما توضح أسلوبه في العزف على آلة الناي.

ـ رواد آلة الناي (٣ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١) .

ـ عزيز صادق (١٩٠٠ - ١٩٦٥) .

ـ الإطار النظري :

في أوائل الخمسينات ظهرت نخبة من أمهر عازفي آلة الناي استطاع كل واحد

ولد بالقاهرة عام ١٩٠٠م وكان والده المهندس أحمد بك صادق كان يعمل بسرأي عابدين في عهد السلطان حسين كامل. كان

- يحب الموسيقى وهو صغير فكان يجمع إخواته ويؤلف من بينهم فرقه موسيقية ليعزف المارشات والألوار.
- أحب آلة الناي من خلال أستماعه إلى الفرق التركية التي كانت تغد إلى مصر، فتعلم العزف عليها كما درس التدوين الموسيقى، وعمل فى تحت محمد عبد الوهاب واستعان به محمد عبد الوهاب فى جميع أفلامه السينمائية، طبق المفاهيم العلمية فى أسلوب أدائه وتوفى عام ١٩٦٥م.
- حسين فاضل : (١٩١٦ - ١٩٧٤) .
- ولد ببلدة ميت ميمون مركز السنطة مديرية الغربية، كان يهوى الموسيقى وهو صغير التحق بمعهد الاتحاد الموسيقى بالقاهرة وتعلم العزف على آلة الناي على يد حلمى عبد العزيز قطه، عمل مع بعض فرق شارع عماد الدين واشترك فى فرق كثيرة من المطربين منهم أم كلثوم ، وفريد الأطرش، وكان عازفا بفرقة الإذاعة، له العديد من التسجيلات بالإذاعة، وكان يتميز
- ببناء التقاسيم (الارتجالات) الحرة الموزونة ، وتوفى عام ١٩٧٤ م.
- محمود عفت (١٩٣٥ - ١٩٩٤) .
- ولد بالقاهرة وأحب الموسيقى عن والده محمد نور الضيصرى، الذى كان مغنياً مشهوراً خلال الثلاثينات والأربعينات، وله عدة إسطوانات تعلم قواعد الموسيقى العربية على يد شقيقه حنفى الدين الفضيرى، الذى يكبره بعامين.
- تأثر محمود عفت بالفنان عزيز صادق. ويعتبر محمود عفت إمتدادا لمدرسته فى فن العزف على آلة الناي. انضم إلى الفرقة الماسية فى أوائل عام ١٩٥٤. له عدة أبحاث علمية عن آلة الناي، وألف كتابا لدراسة الناي عمل أستاذاً لآلة الناي بكلية التربية الموسيقية والمعهد العالى للموسيقى العربية أشرف على العديد من الرسائل للماجستير والدكتوراه فى الموسيقى، ومن تلاميذه. د محمد عبد النبى ود عاطف إمام
- ألف بعض المعزوفات الموسيقية منها -

أمل - العلم والإيمان. ومن الأعمال الهامة -
كونشيرتو الناي لعطية شرارة، بموع البلب
تأليف: أحمد فؤاد حسن - والناي الساحر
تأليف: مختار السيد - توفي عام ١٩٩٤ م.

* * *

- مجموعة الناي المستخدمة في الموسيقى العربية :

من المعروف أن عازفي آلة الناي
يستخدمون في أداء الألبان مجموعة من
آلات الناي تسمى بالطبقة الصوتية الكبيرة،
وهي التي تعادل طبقاتها الصوتية مع
الطبقة الصوتية العالمية ما بين ٤٣٨ ، ٤٤٥
ذبذبة التي تضبط (توزن) عليها الآلات
الغربية في الأوركسترا السيمفوني، والطبقة
الصوتية الصغيرة تنخفض بعداً طنينياً
كاملاً عن الطبقة العالمية، والطبقة الصوتية
المتوسطة تنخفض نصف بعد طنيني عن
الطبقة العالمية.

ويمكن القول بصفة عامة أن أصوات تلك
المجاميع على اختلاف أطوالها لا تخرج عن

مناطق الأصوات البشرية في الغناء العربي.

* * *

- الطبقات الصوتية التي تصدر عن كل ناي من مجموعة النايات:

يصنف النفخ في آلة الناي إلى أربعة
أنواع، ويصدر عن كل نفخة ستة درجات أي
نفحات طبيعية كما يلي مثال: ناي الدوكاة
يصدر عنه بالنفخة قرار القرار نفحات (بو ،
ري ، مي ، فا ، صول).

النفخة قرار القرار : تنتج بالنفخ
الضعيف جداً مع ضم الشفتين لتعطي طبقة
صوتية غليظة.

النفخة الوسطى : تنتج بالنفخ متوسط
القوة مع ضم الشفتين قليلاً لتعطي النفحات
ما بين القرار والجواب طبقة صوتية
متوسطة الحدة، وهي خامسة النفحات
السابقة مثال: ناي الدوكاة - يصدر عنه
نفحات (صول - لا - سي - دو - ري).

النفخة الجواب: تنتج بالنفخ القوي مع

ضم الشفتين كثيراً لتعطي طبقة صوتية حادة جداً ويعتبر هذا الصوت الناتج عن النفخة الجواب جواباً للنفخات الصادرة عن النفخة القرار، أو النفخة قرار القرار ونغمة (سى ، صول ، فا ، مى ، لا) . تصدر هذه النفخات من الثقب الخلفى لثاني الوكاة ما عدا نغمتي (فا ، مى ، صول) .

وهذه النفخات تنتج من النفخة قرار القرار، كما أن هذه النفخات تشكل صعوبة في أدائها، مما يتطلب مهارة خاصة لأدائها والاعتماد على الآن شرط أساسى لأدائها، وقد أداها محمود عفت بمهارة واقتدار.

ومن هنا نرى أن محمود عفت استخدم في أداء هذا الجزء طبقات صوتية تظهر المناطق الجمالية لآلة الناي، وكان أدائه لنغمتي (مى ، سى) دون زيادة، أو نقصان في وزن النفخات، وكذلك النفخات الموجودة أسفل المدرج الموسيقى، وكان أدائه

متناسقاً عن طابع المقطوعة مضيفاً إليها من روحه وإحساسه.

* * *

الإطار التحليلي:

اختار الباحث موسيقى العلم والإيمان التي قام بإدائها محمود عفت، ثم استمع الباحث إلى هذا العمل عن طريق التسجيلات الصوتية (شريط كاسيت)، وقام بتحليله للوقوف على أسلوب أداء محمود عفت.

* * *

تحليل موسيقى العلم والإيمان

تأليف : محمود عفت

القالب : آلى حر .

المقام : شهناز .

الميزان : ٢ / ٤ .

عدد الموازير : ٣٦ مازورة .

- الناي المستخدم : ناي البوكاة ذات مفتاح (غماز) من المعن مثبت على جدار الناي بين الثقب الثالث والرابع، وهذا المفتاح ينتج عنه نغمة (مى) بالنفخة القرار ونغمة (سى) بالنفخة الوسطى والمفتاح الثاني مثبت على جدار الناي أسفل اليد اليمنى ، وهذا المفتاح ينتج عنه نغمة (دو#) بالنفخة القرار ونغمة (لا) بالنفخة الوسطى، وهذه النغمات لا توجد بشكل طبيعي في ناي البوكاة مما اضطر العازف لاستخدام هذا الناي بدلاً من أسلوب عقق النغمات الذي يعتمد على أدائه بفتح نصف الثقب الأول لينتج نغمة (دو#) وزيادة قوة النفخ للثقب الثالث تنتج نغمة (مى) بالنفخة القرار وينفس الطريقة تنتج نغمتي (لا ، سى) بالنفخة الوسطى وإعتماد العازف على الأذن شرط لتحسين أداء هذه النغمات.
- وتتكون هذه المقطوعة الموسيقية من ثلاث أجزاء :

- الجزء الأول : من م ١ : م ٨ .
– الجزء الثاني : من م ٨ : م ٢٠ .
– الجزء الثالث : من م ٢١ : م ٣١ .

موسيقى العلم والإيمان

تأليف: محمود عفت



هذه المقطوعة الموسيقية قام بإدائها محمود عفت منفرداً بمصاحبة آلة التمانى، وهى آلة إيقاعية منغمة تضبط (توزن) أصواتها على الدرجة الأولى والخامسة من السلم الموسيقى المدون منه العمل.

استخدم محمود عفت فى أداء هذه المقطوعة النغمات المتصلة، والنغمات المتقطعة، ونغمات الارتكان الفردى (الإنشيكاتورا)، وحلية التريل.

وقد جاءت كالاتى :

أولاً : النغمات المتصلة (Legato) من أنكرود (م : ٨ ، ٩م ومن ١١م : ٢٢م ومن ٢٢م : ٢٧م .

ثانياً : النغمات المتقطعة (Stacoato) فى (م : ٩م ، ١٢م ، ١٥م ، ومن ١٦م : ١٨م ، ١٩م).

ثالثاً : نغمات الارتكان الإنشيكاتورا (Acciacctura) فى (م : ٢٢م ، ٢٣م ، ٢٦م ، ٢٧م).

رابعاً : حلية التريل (Trel) فى (م : ٢٤م ، ٢٦م).

فى هذا العمل وضع محمود عفت خبرته

فى اختيار الجمل اللحنية التى تبرز المناطق الصوتية لآلة الناي، وكذلك اختياره لنائى الدوكة لأداء هذا العمل بالرغم من وجود علامتى تحويل (لا ، سى)، ونغمة (بو) وهما لا تصدران بشكل طبيعى من ناي الدوكة كما ذكرنا بل تصدران بشكل طبيعى من ناي النوا (صول) ما عدا نغمة (دو) التى تنتج بالنفخة الوسطى من ناي الدوكة .

ولكنه أراد أن يضيف لونا صوتياً مميزاً فى أسلوب أداء هاتين النغمتين من منطقة صوتية محببة للأذن. وقد ساعده فى أداء هذا العمل بشكل مميز وبقة بالغة تمرسه فى العزف على آلة الفلوت التى أعطته مهارة تكتيكية بالغة من حيث أداء الجمل اللحنية بإحساس مرهف.

وكذلك توافق اختياره لنائى الدوكة للانتقالات اللحنية لمقام الشهنار؛ فقد جاء هذا العمل متنوعاً فى أسلوب أدائه واستخدامه لمصطلحات التعبير والطيّات. مما أعطى هذا العمل شهرة واسعة وإسلوب أداء مميز.

نتائج البحث :

المتصل الهادئ محافظاً على توازن
النفقات التى تصدر من الآلة دون زيادة أو
تقصان .

بعد أن قام الباحث بدراسة وتحليل
أسلوب محمود عفت واستماعه لهذا العمل
توصل إلى النتائج التالية :

– اتسم أسلوبه بالهدوء فى عزفه، وكان
صوت الناي الصادر من نفسه من أجمل
وأرق الأصوات .

أولاً : فيما يتعلق باستخدام الناي لأداء
هذا العمل المنفرد (Solo) :

– توصيات البحث :

– يوصى الباحث دارسى ومزنى آلة
الناي التعرف على المدارس المختلفة لأسلوب
أداء آلة الناي .

– اهتم محمود عفت باختيار الناي
المناسب للمقام المدون منه العمل.

– أن يوجه الباحثون جهودهم لدراسة
أساليب باقى الرواد .

– تميز فى أداء النفقات غير الموجودة
بصورة طبيعية فى ناي الدوكاة، وذلك
باستخدام ناي ذات مفتاحين (غازين) من
المعدن كما فى آلة الفلوت.

قائمة المراجع :

– استخدم مناطق صوتية متنوعة تظهر
لونا جميلاً ومميزاً لآلة الناي .

١ – ثيلور فينى – تاريخ الموسيقى
العالمية – ترجمة سمحة الخولى ، وجمال
عبد الرحيم – القاهرة – دار المعارف
بالاشتراك مع مؤسسة فرانكين ١٩٧٢ .

وفىما يتعلق باستخدام مصطلحات
التعبير والحليات (الزخارف) :

٢ – محمود أحمد الحفنى – علم الآلات
الموسيقية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب
١٩٧١ .

– استخدم النفقات المتصلة (Legato).

– استخدم النفقات المنقطعة (Stik).

– استخدم نفقات الارتكاز
(الإنشيكاتورا) (Acciacatura) .

٣ – مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية
الرابع ، القاهرة ١ – ١٠ نوفمبر ١٩٩٥ م.

– تميز أسلوبه فى استخدام النفس

مخطوطة شرح ديوان رؤية بن العجاج دراسة في توجيه الشرح وماهية المنهج.

د. حسن محسن *



رؤية بن العجاج واحد من الرجاز، الذين تركوا لنا رصيد كبيراً من الأراجيز، التي وضعت في علوم اللغة العربية بالاحتجاج والاستشهاد، وشعره بذلك يشارك ما عداه من أراجيز الرجاز الآخرين، مما يؤكد أن شعر رؤية حجة في التأصيل اللغوي، ومرجع في الاستشهاد عند واضعي معاجم اللغة العربية.

الورثة والبيئة، فهو قد ورث الرجز عن أبيه، وورثه ابنه عنه، فأبوه (عبد الله بن رؤية العجاج) رجاز، وابنه (عقبة بن رؤية) رجاز كذلك.

أما البيئة فهي حياته بالبصرة قبل سنة ١٤٥ هـ تاريخ وفاته - وهو تاريخ كانت البصرة فيه سوقاً لختلف معارف اللغة العربية وفنونها، وموئلاً لطلاب العلم والمتأقسين فيه.

وقد أسهم عدد غير قليل من علماء اللغة والأدب قديماً وحديثاً في جمع شعر رؤية وشرحه، وتسجيل سيرة حياته، ومن هؤلاء: يونس بن حبيب، والخليل بن أحمد، وابن قتيبة، والأصمعي، والأمدى، والمرزبانى، ومحمد بن حبيب، وأبو الفرج الأصفهاني، وفؤاد سزكين، وكارل بروكلمان، وكثير غير هؤلاء. وهي مكانة توافرت عليها عوامل

* قسم اللغة العربية كلية البنات جامعة عين شمس.

وينسب إلى محمد بن حبيب (ت ٢٤٥ هـ) شرح ديوان رؤبة بن العجاج، ولكن هذه النسخة لم يتوافر لها تأكيد جازم في مخطوطة شرح ديوان رؤبة التي وجدت في مكتبة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وهي أول نسخة تقع في يدي لشرح هذا الشعر. والاطلاع عليها لأول مرة يخرج بالوصف التالي:

١ - المخطوطة رقم ٢٠٦٣٧ بمكتبة مجمع اللغة العربية.

٢ - تقع المخطوطة في مجلدين: الأول مكون من لوحة العنوان و(١٦٠) ستمائة لوحة، والثاني مكون من (١٦٢) اثنتي عشرة ومائة لوحة، فيكون مجموعهما اثنتي عشرة وثلاثمائة لوحة.

٣ - تتكون كل لوحة من هذه اللوحات من صفحتين، وعلى مدار كل لوحات المخطوطة

تتكون اللوحة الواحدة من ثمانية وثلاثين سطراً، في كل صفحة تسعة عشر سطراً.

٤ - المخطوطة مكتوبة بخط النسخ الواضح، وتشير في نهاية الصفحة اليمنى دائماً إلى بداية الصفحة الثانية.

٥ - جاء في صفحة العنوان:

- شرح ديوان رؤبة بن العجاج رحمه الله تعالى.

- رؤبة بن العجاج، وهو (١) عبد الله بن رؤبة بن لييد بن صخر بن كثيف بن عميرة ابن حنّ بن (٢) بن ربيعة بن مالك بن سعد ابن زيد مائة بن تميم بن مرّ.

- وهو راجز إسلامي من شعراء الدولة الأموية، وأدرك الدولة العباسية، وممدح المنصور وأبا مسلم، ومات بالبصرة في سنة خمس وأربعين ومائة (١٤٥ هـ)، (عبد القادر البغدادي من حاشيته على يانت سعاد). (٣)

(١) الضمير في (هو) يعود في الأصح على العجاج، لأن اسمه (عبد الله بن رؤبة).

(٢) هكذا جاءت مكررة في المخطوطة.

(٣) عبد القادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣ هـ = ١٦٨٢ م)، وهو علامة بالأدب والتاريخ والأخبار، ولد وتاب ببغداد، وأولع بالأشعار ورحل إلى دمشق ومصر وأدرنة، ومن أشهر كتبه (خزانة الأدب) و(شرح شواهد المغنى)، و(حاشية على يانت سعاد لابن هشام). وقد جمع مكتبة نفيسة، وكان يتقن آداب التركية والفارسية، وقد توفي بالقاهرة (انظر الأعلام للزركلي ج ٤ ط ٢ ص ١٦٧).

– مشترى من قومسيون حصر الأملاك
بالقبطية، ومضاف في ٢٣ من يونية سنة
٨٨٣ نمـ ١٨٦٤١ نمرة ٥١٦ أدب.

ابن حبيب؛

ينسب شرح ديوان رؤية بن العجاج للعالم
اللفوي محمد بن حبيب، وهو محمد بن حبيب
ابن أمية بن عمرو الهاشمي بالولاء، أبو
جعفر البغدادي، من موالى بنى العباس، وهو
من علماء بغداد بالانساب والأخبار، واللغة
والشعر والقبائل، وكان مولده ببغداد، وكانت
وفاته (٢٤٥ هـ = ٨٦٠م) بـسامراء، وكان
مؤدباً، ومن كتبه:

– كتاب من نسب إلى أمه من الشعراء.
– المغتالين من الأشراف في انجاهلية
والإسلام.

– مختلف القبائل ومؤلفها
– المحبر، وإليه ينسب مؤلفه (ابن حبيب)
فيقال له: المحبري

– خلق الإنسان

– المنمق.

– أمهات النبي.

– الأمثال على أفعال.

– أخبار الشعراء وطبقاتهم.

– شرح ديوان الفرزدق.

– مقاتل الفرسان.

– الشعر وأنسابهم (١)

وقال ابن النديم : قال محمد بن عبد
الملك: حدثني أبو القاسم عبد العزيز بن عبد
الله الهاشمي قال: كان محمد بن حبيب مولى
لبنى العباس بن محمد، وكانت أمه (حبيب)
مولاة لنا أيضاً، ولم يكن (حبيب) أباه، ولكن
كانت أمه، وعمل قطعة من أشعار العرب،
وروى عن ابن الأعرابي وقطرب وأبي عبيدة
وأبي اليقظان، وغيرهم، وتوفي وله من الكتب:

١ – كتاب الأمثال على أفعال.

٢ – كتاب النسب

٣ – كتاب السعود والعمود.

٤ – كتاب المعائر الربائع في النسب.

٥ – كتاب الموشح.

٦ – كتاب المؤتلف والمختلف في النسب.

٧ – كتاب المحبر.

٨ – كتاب المقتنى.

٩ – كتاب غريب الحديث.

١٠ – كتاب الأنواء .

- ١١ - كتاب المشجر
٢٠ - كتاب الخيل بخط ابن الكوفي
- ١٢ - كتاب الموشى.
٣١ - كتاب النبات
- ١٣ - كتاب من استجيب دعوته.
٣٢ - كتاب الأرحام التي بين رسول الله وأصحابه سوى العصابة.
- ١٤ - كتاب أخبار الشعراء وطبقاتهم.
٣٣ - كتاب ألقاب النمر وربيعة ومضر.
- ١٥ - كتاب نقائض جرير بن عمر بن لجا.
٣٤ - كتاب الألقاب ويشتمل على ألقاب القبايل.
- ١٦ - كتاب نقائض جرير والفرزدق.
٣٥ - كتاب القبايل الكبير والأيام، جمعه الفتح بن خاقان (١).
- ١٧ - كتاب الحفوف.
ويضع من ترجمة الزركلى، وترجمة ابن النديم بعض الاختلاف فى أسماء الكتب المنسوبة لابن حبيب، كما يضح كذلك أن كتاب شرح ديوان رؤبة بن العجاج لم يرد ضمن ما ألف محمد بن حبيب من كتب .
- ١٨ - كتاب تاريخ الخلفاء
ويضاف إلى ذلك أننا نقرأ فى كتب التراث فلا نعثر على دليل صريح بنسبة ذلك الشرح إلى ابن حبيب، فلتت تقرأ عند ابن قتيبة عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) فى كتاب (الشعر والشعراء) عن العجاج الراجز، وولده رؤية بن العجاج، فلا تجد ذكرا لمحمد ابن حبيب (٢). بل إنك لا تجد ذكراً له فى الكتاب كله، وابن قتيبة قد مات بعد ابن حبيب
- ١٩ - كتاب من سمى بيت قاله.
٢٠ - كتاب مقاتل الفرسان.
- ٢١ - كتاب الشعراء وأنسابهم.
٢٢ - كتاب العقل .
- ٢٣ - كتاب كنز الشعراء .
٢٤ - كتاب المسماة .
- ٢٥ - كتاب أمهات النبی صلى الله عليه وسلم.
٢٦ - كتاب جرير التي ذكرها فى شعره.
- ٢٧ - كتاب أمهات أعيان بني عبد المطلب.
٢٨ - كتاب المقتبس .
- ٢٩ - كتاب أمهات الشيعة من قريش.
(١) الفهرست لابن النديم ص ١٥٥ - دار المعرفة - بيروت (د ح)
(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ٣٧٤ - ٣٨٠ مطبعة بريل - ليدن - ١٩٠٢

بإحدى وثلاثين سنة تقريباً، وأبو الفرج الأصفهاني (٢٥٦هـ) يترجم لرؤية بن العجاج، ويفصل القول في حياته وشعره، ويستأنس بأراء من عاصروه، ومن تناولوا شعره بالنقد والتحليل ولكنك لا تجد ذكراً لحمد بن حبيب الذي ينسب إليه شرح ديوان رؤية بن العجاج (١). وأنت ترى ذلك مع رؤية عند أبي الفرج، تجد ابن حبيب أحد رجال السند الموثوق بهم عند أبي الفرج في كثير من رواياته وتراجمه.

وبالرغم من ذلك ومثل ذلك في كتب التراث، فإننا لا نستطيع أن نقطع بعدم نسبة شرح ديوان رؤية إلى ابن حبيب؛ لأن جل كتب الأعلام والمؤلفين والوفيات كانت تشير صراحة إلى بعض كتب ابن حبيب وتقول: (ومنها)، لهذا يظل الشك قائماً، حيث لا توجد عملية استقرار كاملة لكل كتبه.

ولعلنا في الجانب المقابل نستطيع أن نرتضى روايات ثابتة يرتبط فيها ابن حبيب برؤية الشاعر، مما يمكن أن يزيل بعض جوانب اللبس في نسبة الشرح إليه، ويرجع احتمال ضياع لوحة أخرى قبل لوحة العنوان

منون عليها اسم محمد بن حبيب؛

أول هذه الروايات، ما جاء في بداية المجلد الأول من المخطوطة؛ فقد جاء بها بعد البدء بيسم الله الرحمن الرحيم: (أخبرنا محمد بن حبيب قال: أخبرنا أبو عبد الله ابن الأعرابي قال: قرأت شعر رؤية على أنثى، وأخبرني أنثى أنه قراء على رؤية، قال أبو عبد الله: وكنت أتى أبا عون الحرمازي، فأمض عليه شعر رؤية، وكان أبو عون عالماً به، قال رؤية بن العجاج، وهو عبد الله ابن رؤية بن لبيد بن صخر بن كثيف بن عميرة بن حنّ بن ربيعة بن ملك بن سعد زيد ابن مناة بن تميم بن مر:

وقاتم الأعماق خاوي المخرق

مشتبه الأعلام لماع الخفق

القاتم من القتام وهو الفبرة إلى الحفرة، والقتمة مصدر مثل الحفرة والصفرة... (٢).

وثاني هذه الروايات، ما جاء في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري (٢٢٨هـ)، فقد روى أبو بكر محمد ابن القاسم الأنباري في شرح بيت امرئ القيس:

(١) الأغاني ٢٠/٢٤٤ - ٢٥٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢.

(٢) المخطوطة - اللوحة رقم ١

إلى مثلها يرتو الحليمُ صبايةً
إذا ما استبكرت بين نرج ومجولٍ
(قال محمد بن حبيب: المجول: ملحفة،
وقال أبو عبيدة: المجول: قميص ليس له
كُمان، وهو البقيرة.
الصباية: رقة الشوق، وقال يعقوب (١):
مثل قوله: بين نرج ومجولٍ قول رؤية:
فَعَفُ من أسرارها بعد العسقِ
ولم يَضِعْهَا بين فِرْكٍ وعشقٍ
يقول: قد حملت فلم يَضِعْهَا، وهي بين
فِرْكٍ وعشقٍ، والفِرْكُ: البُغْضُ، والعسقُ:
العشقُ. قال ابن حبيب: بين فِرْكٍ وعشقٍ:
معناه: لم يَضِعْ هذه الأثْن، لا حين كانت
تعشقه قبل حملها فتمكنه من ظهرها، ولا
حين حملت، ففركته ومنعته من ذلك، فهو
حافظ لها في الحالين جميعاً) (٢).
وثالث هذه الروايات: ما رواه
المرزبانى (ت ٢٨٤هـ) في كتابه «الموشح»
فقال: (حدثنا محمد بن حبيب قال: سمع ابن

الأعرابي قول ابن الأحنف:
ولما رأت حرصى عليها تعجبتُ
وحقُّ على المعشوق أن يتعجبا
فقال: سبحان الله! إن خالق هذا وخالق
رؤية لواحد حين يقول: وقاتم الأعماق خاوى
المخترق) (٣)

وفى معجم الأبناء لياقوت أن المرزبانى
قد ذكر محمد بن حبيب فقال: قال عبد الله
ابن جعفر: من علماء بغداد باللغة والشعر
والأخبار والأنساب الثقات، محمد بن حبيب،
ويكنى أبا جعفر، وكان مؤدباً، ولا يعرف
أبوه، وإنما نسب إلى مه وهو (حبيب) (٤) وهو
ممن يروى كتب ابن الأعرابي وابن الكلبي
وقُطِرَ، وكتبه صحيحة، وله مصنفات فى
الأخبار، كما روى عن أبى عبيدة وأبى
البيقظان، وأكثر الأخذ عنه أبو سعيد
السكرى، ويضيف لياقوت رواية عن المرزبانى
أن ابن حبيب كان يُغَيِّرُ على كتب الناس
فيدعيها ويُسْقِطُ أسماءهم، وروى عن محمد

(١) يعنى ابن السكيت.

(٢) شرح القصائد السبع الطول الجاهليات لابن الأنبارى بتحقيق عبد السلام هارون ص ٦٩ - ٧٠
ط ٢ - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩م.

(٣) الموشح للمرزبانى - تحقيق على محمد البجاوى ص ٣٥٨ دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٦٥.

(٤) ومما يرويه لياقوت على أبى طاهر القاضى أن ابن حبيب وأد ملاءة ١٨ / ١٤.

ابن إسحاق: (ولا بن حبيب من الكتب كتاب النسب، والأمثال على أفعل، والمنطق، والسعود، والعمود، والخيل، والنبات.. الخ). وعد ياقوت من كتبه أربعين كتاباً. وقال محمد ابن إسحاق من كتابه (كتاب القبائل الكبيرة والأيام): جمعه للفتح بن خاقان: (ورأيت أنا النسخة بعينها في مَلْحَى نيفا وعشرين جزءاً، وكانت تنقص ما يدل على أنها نحو من أربعين جزءاً، وفي كل جزء مائتا ورقة وأكثر، ولهذه النسخة فهرست لما تحتوى عليه من القبائل والأيام في مَلْحَى نحو خمس عشر ورقة) (١)

والجديد هنا ما رواه ياقوت عن المرزباني من أن ابن حبيب كان يُغير على كتب الناس فيدعيها ويسقط أسماءهم، وهي تهمة لا نستطيع أن نجزم بها إزاء ما ترويه كتب التراث عن ابن حبيب: ففي أوسع كتب الأخبار الأدبية والأنساب وهو كتاب (الأغانى) يذكر أبو الفرج الأصفهاني ابن حبيب ضمن رجال السند في أخبار: يزيد

ابن الصمة، ومروان بن أبى حفصة ونسبه، وأبى دلالة ونسبه، وفي ذكر المرار وخبره ونسبه، وفي خبر عبد الله بن موسى الهادي (٢).

جاء هذا في الجزء العاشر من كتاب الأغاني، وعد ابن حبيب في كل هذه الأبواب من رجال السند الموثوق منهم.

وفي الجزء الثامن عشر يذكر أبو الفرج ابن حبيب في أخبار الأعشى ونسبه، وفي أخبار الزبير بن حمان (٣).

وفي الجزء الحادي والعشرين يأتي ابن حبيب راوية في أخبار المنخل ونسبه، وأخبار أمية بن الأسكر ونسبه، ونسب عبدة بن الطبيب وأخباره، وأخبار الأظبل ونسبه، وأخبار تأبط شرا ونسبه، وأخبار عمرو بن براق، وذكر أبى خراش الهذلي وأخباره (٤)، ثم تتمتع بعد ذلك مساحة الرواية عن ابن حبيب في هذا الجزء في نسب الفرزدق وأخباره، وذكر مناقضاته، وذلك بسبب شرحه ديوان الفرزدق (٥). مما يؤكد ما نسبته إليه

(١) معجم الأبناء لياقوت ١١٢/١٨ - ١١٧ والفهرست لابن النديم ص ١٥٥ - ١٥٦.

(٢) الأغاني ١٠/١٩، ٧٤، ٢٢٧، ٣١٨، ١٩٧.

(٣) الأغاني ١٨/١٣٢، ١٣٣، ٣٠٣.

(٤) الأغاني ٢١/٤، ٢٠، ٢٥، ٢٩، ١٣٤، ١٧٥، ٢٠٨، ٢٠٩.

(٥) الأغاني ٢١/٢٩٧، ٣١٤، ٣٣١، ٣٤٦، ٣٤٩، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٨، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٧٠، ٣٧٢.

٣٧٤، ٣٧٥.

معاجم المؤلفين والأدباء، وكتب الأعلام والوفيات والفهارس.

قراءة في الروايات الأخرى:

القراءة في رواية أراجيز العرب ربما تفتح الطريق أمام معرفة الشارح الحقيقي لشعر رؤبة بن العجاج، أو من أملى ذلك الشرح في مجالس العلم، فهناك رواية كثيرون ورد ذكرهم في كتب التراث الأدبي، لهم وثيق الصلة بشعر رؤبة وأبيه العجاج؛ وهناك اتفاق على أن ديوان العجاج قد صنعه عالمان من علماء العرب القدماء كما ذكر ابن النديم في الفهرست؛ أولهما أبو عمرو إسحاق بن مرار الشيباني (ت ٢١٠هـ)، وهو من شيوخ الكوفة، ثم نزل بغداد، والثاني أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي (ت ٢١٦هـ) من علماء البصرة، وهو شيخ من شيوخ اللغة والرواية في العربية (١).

وقد اشتهر الأصمعي بجمع دواوين الشعراء، ورواية الأراجيز، وروى أبو الطيب

اللفرى في كتابه «مراتب النحويين» بإسناد عن أبي حاتم السجستاني تلميذ الأصمعي: «كان الأصمعي أروى الناس للرجز»، وفي «نور القبس»: قال الأصمعي: سألتني الرشيد: أترى لرؤية والعجاج شيئاً؟ فقلت: «هما مشاهدان لك بالقوافي، وإن غيبا عن بصرك بالأشخاص». وقد روى الأصمعي أراجيز العجاج، وأراجيز رؤبة ابنه عن شيخه الراوية أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ) (٢) عن رؤبة بن العجاج (ت ١٤٤هـ) عن أبيه العجاج (ت ٩٠هـ) كما ذكر ابن خير الإشبيلي (ت ٥٧٥هـ) في سلسلة روايته أراجيزهما، وقد ألقى الأصمعي أراجيز العجاج في درس له على تلميذه في حلقة بمسجد البصرة، وأملى عليهم شروحا لها، وشرح ديوان العجاج، وهو ما تلقاه تلميذه أبو حاتم السجستاني (ت ٢٥٥هـ) عن شيخه الأصمعي وكتبه في مجالسه (٣).

أما الذين روى عن الأصمعي شعر

(١) ديوان العجاج، تحقيق د. عزة حسن، المقدمة بقلم المحقق ص ٢٦ دار الشروق بيروت ١٩٧١.
(٢) هوزيان بن عمار، من أئمة اللغة والأدب، وأحد القراء السبعة، ولد بمكة، ونشأ بالبصرة، ومات بالكوفة، كانت عامة أخباره عن أعراب أتركوا الجاهلية: قال فيه الفرزدق:

مازلت ألقُ أبواباً وأفتحا حتى أتيتُ أبا عمرو بن عمارٍ

(٣) ديوان العجاج - المقدمة ص ٢٦ - ٢٩.

العجاج فهم:

– عبد الرحمن ابن أخى الأصمعى (وأخو الأصمعى هذا هو عبد الله).

– أبو حاتم السجستاني (ت ٢٥٥هـ).

– الرياشى أبو الفضل العباس بن الفرج

اللفوى البصرى (ت ٢٥٧هـ).

– أبو إسحاق إبراهيم بن سفيان

الزيادى النحوى البصرى (ت ٢٤٩هـ).

– أبو عبيد القاسم بن سلام اللفوى

(ت ٢٢٤هـ)

وأبو عبيد القاسم بن سلام اللفوى روى

من الأصمعى وأبى زيد الأنصارى (ت ٢١٥هـ)،

وأبى عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٩هـ)

واليزيدى (ت ٢٠٢هـ) (١).

ويلاحظ فى كثير من الروايات التى

تناولت شعر العجاج، نجد تكرار لابنه رؤية،

فهناك ارتباط بينهما لا يكاد يخلو منه كتاب

تناول أراجيز العرب، فعندما قام الدكتور

عزة حسن بتحقيق ديوان العجاج وقف أمام

عدد من نسخ الديوان كان أهمها نسخة

الفتاح المحفوظة فى خزانة السلطان محمد

الفتاح فى استانبول برقم ٣٩٥٣٣، وهى

(١) السابق ص ٢٩ – ٣٨ .

(٢) ديوان العجاج – المقدمة ص ٤٣ – ٤٦ .

أندلسية عتيقة مكتوبة بخط أندلسى، وقد

كتبها ضابط متقن، ولم يُعرف اسمه؛ لأنه لم

يذكر تاريخ النسخ، وإنما ترك ذلك كله إلى

ختام ديوان رؤية بن العجاج الذى كتبه أيضاً

فيما يظهر للمحقق، فقد ألح الناسخ إلى أنه

سيكتب ديوان رؤية حين قال فى ختام ديوان

العجاج: «تم رجز العجاج بحمد الله وعونه

والصلاة على محمد وآله، وبه تم السفر،

ويتلوه إن شاء الله رجز رؤية ابنه»، ولكن

ديوان رؤية الذى كتبه الناسخ قد ضاع خلال

عقود السنين الماضية، ونسخة ديوان العجاج

من مخطوطات القرن الخامس للهجرة، والخط

الأندلسى يحمل آثاراً من الخط الكوفى، ثم

تطور عنه بسمات خاصة هى:

١ – الانكسار المشاهد فى رسم

الحروف.

٢ – كثرة الزوايا.

٣ – رسم الشدة على الحروف المشددة.

وفى رأى المحقق (٢) أن ديوان رؤية قد

افترق عن ديوان أبيه وفصل عنه منذ زمن

بعيد بعد رحتهما من الأندلس.

ولكن النسخة التى بين أيدينا والمحفظة

فى مكتبة مجمع اللغة العربية بالقاهرة تحت رقم ٢٠٦٣٧. يختلف خطها عن خط نسخة الفاتح ذات الخط الأندلسى مما يدل على أن ناسخ شرح ديوان رؤبة غير ناسخ ديوان العجاج، وأن نسخة ديوان رؤبة التى أشار إليها ناسخ ديوان العجاج ما زالت مجهولة حتى الآن.

وتتمتع رواية الأصمعى للأراجيز لتصل إلى عقبة بن رؤبة بن العجاج، لتجعل من العجاج ورؤية وعقبة منظومة شعرية أخذ عنها الأصمعى وتلاميذه؛ ففيما رواه ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)، وهو يترجم لرؤية بن العجاج - قال: (حدثنى الرياشى عن محمد بن سلام عن يونس...) وقال: (قال ابن سلام عن يونس: قال لى رؤية...) وقال: (حدثنى سهل بن محمد قال: حدثنى أبو عبيدة...)، وقال: (حدثنى الأصمعى عن عقبة بن رؤبة عن أبيه قال: بينا أنا أصلح برذمة لى وأنا أقول:

حتى احتضرننا بعد سائر حنس
أمام رفس فى نصاب رفس
خليفة ساس بفسير رفس

فقال لى أبى: يا أحمق، ألا قلت:

بين ابن مرؤان قريع الإنس
وبنت عباس قريع عيس
أنجب عرس جبلا وعرس

قال الأصمعى: أخذ رؤية من أبيه:

والسد مدام شدا أرومة
حديده وقطره ورصمة
وعاد بعد النحت جونا حنتمه

وقال أبوه العجاج:

بليت والمسمار جون حنتم
تمضى الدواهى حوله ويسلم^(١)

وتستمر رواية الأصمعى وهى وثيقة الارتباط بشعر رؤية وأبيه العجاج، والعلاقة التى تربط الشاعر بأبيه الشاعر، حيث يأخذ عنه المعانى والألفاظ بدرجة يصفها الأصمعى بقوله «سرقه من أبيه»، ويقف الأصمعى خلال هذه الرواية على بعض النماذج الشعرية التى سرقها رؤية من أبيه، ويردف ذلك بتناول جانب آخر بالنقد نجد مثيلاً له فى «شرح ديوان رؤبة» مما يؤكد صلة الأصمعى الكبيرة بشعر رؤية وشرحه، وفى ختام هذه الرواية التى تترجم لرؤية بن

(١) الشعر والشعراء ص ٣٧٦ - ٣٧٨ .

العجاج في الشعر والشعراء، روى ابن قتيبة:

(وقال (١) في قوله (٢):

كَانَ فَوْقِ النَّاصِعِ الْمَبْطُنُ
مِنْ حَبِرَاتِ الْعَيْشِ ذِي الْقَهْقُنُ
بَانًا جَرَى فِي الرَّازِقِيِّ الْبَهْمُنُ

والناصع الضالض، ويريد جلده، أراد بالبان: الدهن - قال: والرازقي البهمن: لم يقل (٣) فيه شيئاً، وأخشى أن يكون كخراً، وقال عبيد الله بن سالم لرؤية: مَتَّ يَا أَبَا الْجَحَافِ إِذَا شِئْتَ. قال: وكيف؟ قال: رأيت اليوم ابتك عتبة ينشد شعراً له أعجبنى. قال رؤية: نعم، ولكن ليس لشعره قرآن، يريد أنه ليس يشبه بعضه بعضاً (٤).

ونستطيع هنا أن نلتمس صلة بين شرح ثلاثة الأبيات النونية في (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، وشرحها في المخطوطة، وكلا الشرحين جاءا برواية الأصمعي، فقد ورد في اللوحة رقم (٢٧) من المخطوطة: (وأنشدني

ابن الأعرابي: حَبِرَاتُ بَكْسَرِ الْحَاءِ، وكلاهما وجه حسن، ولم يقل الأصمعي في قوله: «البهمن» شيئاً، والرازقي، قال: أبو عمرو: الزنيق، يعني: لصفرة الجلد ونعمته، قال: وبهمن منسوب إلى قرية بفارس، وقوله: جرى في الرازقي، يقول: خُط به في رقة لونه، وليس هذا قول الأصمعي).

وبالنظر هنا وهناك، نجد أن سالم يقله الأصمعي في إشارة رواية كتاب (الشعر والشعراء) يتطابق مع ما جاء في المخطوطة، وهذا يفتح أمام الباحث والمحقق مداخل للبحث في مدى علاقة الأصمعي بشرح ديوان رؤية، وهل هذه العلاقة تماثل علاقته بشرح ديوان العجاج؟

وبالنسبة إلى رواية شرح ديوان رؤية في المخطوطة التي بين أيدينا، فإن القيام بحصرهم أولاً ربما يقف بنا على احتمال قريب ممن قام بشرح ذلك الديوان، أو جمع شرحه - وهو الأقرب - فبعد قراءة شرح

(١) أي الأصمعي.

(٢) أي قول رؤية.

(٣) أي الأصمعي.

(٤) الشعر والشعراء ص ٢٨٠، وفي المخطوطة مجرى الروي (التون) الكسر، فالقافية مطلقة، و(حَبِرَاتِ) بفتح الحاء لا بكسرها.

- الأرجوزة الأولى وهي في (وصف مفازة) ومطلعها:
- وقاتم الأعماق خاوي المخرق
مشتبه الأعلام لماع الخفق
وقراءة شرح الأرجوزة الثانية وهي في مدح العارث بن سكين ومطلعها:
- أقفر التوعاء والعناث
من أهلها والبرق البراث
وجدت أن عدد الرواة الذين أبان الشرح عن أصبائهم في هاتين الأرجوزتين بلغ ستة عشر رابعا، وهم: (مع الإشارة إلى عدد مرات ورود كل منهم):
- ١ - أبو عمرو الشيباني ٣٣ مرة .
 - ٢ - الأصمعي ٣٠ مرة .
 - ٣ - ابن الأعرابي ٢٠ مرة .
 - ٤ - الأخفش ٩ مرات .
 - ٥ - ابن حبيب ٦ مرات .
 - ٦ - أنيف ٢ مرتان .
 - ٧ - أبو اليناء ٢ مرتان .
 - ٨ - الحسن ٢ مرتان .
 - ٩ - الطوسي ٢ مرتان .
 - ١٠ - أبو عمرو بن العلاء ٢ مرتان .
- ١١ - أبو عون ٢ مرتان .
- ١٢ - غير الأصمعي ٢ مرتان .
- ١٣ - أبو الحسن ١ واحدة .
- ١٤ - عيسى بن عمر ١ واحدة .
- ١٥ - الفراء ١ واحدة .
- ١٦ - اللحياني ١ واحدة .
- هذا بالإضافة إلى رمزين آخرين، ورد أحدهما وهو الرمز (ص) مع معظم أبيات الأرجوزتين، وورد الآخر وهو الرمز (ح) داخل الشرح؛ ففي هاتين الأرجوزتين ورد الرمز الأول (ص) إحدى وعشرين مرة، ومثاله قول رؤبة :
- ص (حتى تردى أربع في المنعق
بأربع ينزع أنفاس الرمق) (١)
ورود الثاني (ح) (٦٠) ستين مرة، ويمكن أن نجتزئ له من الشرح المثلثين التاليين:
- الأول : ص (فجنن واللؤلؤ خفي المنسرق
إذا بنا منهن أنقراض النفق).
(النفق: الضفادع، والواحدة من الضفادع ضفدع، ولا يقال ضفدعة، وواحد النفق: نفق، وأخبرني ابن الأعرابي قال: إنما هو النفق، وكذلك رواه أبو عمرو، وأيضاً

(ح). دنا: أراد دنا من الحمير، وواحد الثَّقَلِ: ثَقَاتٍ (١).

الثاني: (ص) لم يَنْتَسِخْ الشَّمَطُ الْأَبَغِثُ).

(قال ابن الأعرابي ينتسخه: يذهب به، وقال أبو عمرو: يُقَيَّرُ).

وهو يرجع إلى معنى قول ابن الأعرابي، وحكى عن الأصمعي: ينتسخه بالجيم، وهي رواية حسنة، أي: يظله كما ينسج الثوب، والبُغْتَةُ: يباض يضرب إلى الخضرة، (ح) وهو أن يكون الشَّمَطُ أبيض إلى الخضرة (٢).

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل الرمز (ص) يعني: الأصمعي؟ والرمز (ح) يعني ابن حبيب؟

وهل أبو عمرو الشيباني (ت ٢١٠هـ) والأصمعي (ت ٢١٦هـ) هما اللذان صنعا شرح ديوان رؤبة كما فعل مع أبيه العجاج؟

ربما تكون الإجابة هنا بنعم، ولكن الأقرب إلى الاحتمال أن يكون حرف (ص) رمز المصنف ونعني به شارح ديوان رؤبة، وأن يكون حرف (ح) حاشية لآخر غير المصنف،

وتعني إضافة، أو تكملة لعبارة الشارح، أو تعليقاً عليه، وقد يكون صاحب الحاشية هو الشارح نفسه زائداً بعد إعادة نظر، وفي تكملة الصاغاني نحو من ذلك، كما لاحظنا هنا أن ما يلي الحرف (ح) يكون عادة إضافاً لما قبله، قلعه اختصار لكلمة (إيضاح)، وللقسماء نظائر من هذه المختصرات.

وفي نسخة أخرى لشرح ديوان رؤبة بن العجاج بدار الكتب المصرية عدد أوراقها ٢٤٦ ورقة مكتوب على الورقة الأولى: أن هذا الشرح لأبي سعيد الضرير العالم اللغوي، وهذا الديوان رواية محمد بن حبيب، وجاء في أولها: هذا ديوان رؤبة بن العجاج استنسخ بالمدينة المنورة على نمة الفقير محمود سامي البارودي سنة ١٢٨٩هـ، وجاء في بدء هذه المخطوطة: (رب يسر .. بسم الله الرحمن الرحيم .. وتمم بالخير وبه العون. قال رؤبة بن العجاج بن رؤبة بن لبيد بن صخر بن كثيف ابن عميرة بن حنّ بن ربيعة بن سعد بن مالك بن سعد بن زيد مائة بن تميم يمدح

(١) اللوحة ١٧ .

(٢) اللوحة ٢٠ .

مروان بن محمد بن مروان

أَرْقَنِي طَارِقَ هَمِّ أَرْقَا

وَرَكَّضْ غُصْرِيانَ عَدَوْنَ نَعَقَا

أَرْقَنِي: أسهرني، والطارق: الذي يأتي

ليلاً، فأراد يَكْرِهَهُمْ طَرَقَتِي، وقوله: وركض

غريان: أي نكّر ركض غريان جريين لنا

بالبين يوم تفرقنا، وركضهن غصريهن

بأجنحتهن وطيرانهن (١).

وأبو سعيد الضريز الذي ينسب إليه

شرح ديوان رؤبة عاش في خراسان وكان

من علماء الناس، وكان متصلاً بالطاهرية (٢)،

وهو أحمد بن أبي خالد أبو سعيد الضريز

البغدادي، قال ياقوت: رأيت في فوائد أبي

الحسن أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي

صاحب كتاب «المجمل» ما صورته: قال

الأزهري: كان طاهرين عبد الله بن طاهر

استقدمه من بغداد إلى خراسان، وقام

بنيسابور، وأملى فيها المعاني والنوادر، ولقى

أبا عمرو الشيباني وابن الأعرابي، وكان

يلقى الأعراب الفصحاء الذين استوردتهم ابن

طاهر نيسابور فيلخذ عنهم، وكان شمر وأبو

الهيثم يوثقانه - أي يحكمان بانه ثقة

ثبت (٣).

ونقل ياقوت من كتاب (نتف الطرف)

تأليف أبي علي الحسين بن أحمد السلمي

صاحب كتاب (ولاة خراسان) قال: خرج أبو

سعيد الضريز عن أبي عبيد من غريب

الحديث جملة مما غلط فيه، وأورد في

تفسيره فوائد كثيرة، وله تصانيف منها:

كتاب الرد على أبي عبيد في غريب الحديث،

وكتاب الأبيات، وروى ياقوت: قال السلمي:

حدثني أبو العباس محمد بن أحمد

الفصاري: قال: حدثني عمي محمد بن

الفضل - وكان قد بلغ مائة وعشرين سنة -

قال: لما قدم عبد الله بن طاهر نيسابور

وأقدم معه جماعة من فرسان طرسوس

ومطية، وجماعة من أدباء الأعراب منهم

عُرام، وأبو العميث، وأبو العيسجور، وأبو

الفجس، وعوسجة، وأبو الغدافر، وغيرهم،

فَتَقَرَّسَ أولاد قواده - أي تعلموا الفروسية، -

(١) اللوحة ١

(٢) وفيات الأعيان ج ٢ ص ١٣ دار الكتب العلمية بيروت ط ١ - ١٩٩٨

(٣) معجم الأدباء ج ٢ ص ١٥ - ١٦ مكتبة عيسى البابي الحلبي - القاهرة (دت)

- وغيرهم بقلوبك الفرسان، وتأجبوا بقلوبك
الأعراب، وبهم تخرُج أبو سعيد الضرير -
أى أخذ عنهم (١)،
وأبو سعيد الضرير حينما وأقى نيسابور
مع عبد الله بن طاهر صار إماما فى الأدب،
وقد كان صاحب بالعراق أبا عيد الله محمد
ابن زياد الأعرابى وأخذ عنه، فبلغ ابن
الأعرابى أن أبا سعيد يروى عنه أشياء
كثيرة، مما يفتى فيه، فقال لبعض من لقيه
من الخراسانية: بلغنى أن أبا سعيد يروى
عن أشياء كثيرة، فلا تقبلوا منه ذلك غير ما
يروى من أشعار العجاج ورؤية، فإنه عرض
ديوانهما على وصححه (٢).
وفى خزانه الأدب للبغدادى نقف عند
شاهدين وقفا على أرجوزة رؤية بن العجاج:
وقاتم الأعماق خاوى المخرق
مشتهب الأعلام لماع الخفق
الأول: وهو الشاهد الخامس، وهو من
شواهد سيبويه، ونلاحظ فى هذا الشاهد
نكرا متكررا للأصمعى:
- (وهذا البيت مطلع قصيدة مرجزة
مشهورة لرؤية بن العجاج، وقال ابن قتيبة فى
(١) السابق ص ١٦ - ١٧ .
(٢) السابق ص ١٧ - ١٨، وانظر بغية الوعاة للسيوطى ج ١ ص ٢٠، تحقيق محمد أبو الفضل
إبراهيم. المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٤ .
(٣) خزنة الأدب ج ١ ص ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٥، ٨٦، ٨٧، - الخانجى - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٩ .

الإشارات الواضحة إلى دور محمد بن حبيب، وأبى سعيد الضير، والأصمعي في شرح ديوان رؤية وأبيه العجاج، لكي نعرف من الشارح الحقيقي لديوان رؤية، لاسيما نسخة مجمع اللغة العربية، وهل هناك شارح واحد، أو عدد من الشراح؟

رؤية الراجز

هو رؤية بن عبد الله العجاج بن رؤية التميمي السعدي، أبو الجحاف، أو أبو محمد، وهو راجز من الفصحاء والمشهورين، ومن مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية. كان أكثر مقامه بالبصرة، وأخذ عنه أكثر أعيان اللغة، وكانوا يحتجون بشعره، ويقولون بإمامته في اللغة. مات بالبادية. وقد بلغ عمراً طويلاً. سنة (١٤٥ هـ)، ولم يعرف تاريخ مولده بالتحديد (٢).

روى أبو الفرج الأصفهاني: قال يونس بن حبيب (٣): والله لرؤية أفصح من معد بن عدنان، وأنا غلام رؤية، وعن محمد بن سلام قال: قلت ليونس: هل رأيت عربياً أفصح من رؤية؟ قال: لا، ما كان معد بن عدنان أفصح

الثمانمائة (٨٣١): ونلاحظ في هذا الشاهد ما لاحظ في السابق:

ـ (قال الأصمعي في شرح: لواحق الأقرب فيها كالمقنن: هو مثل قولهم: هو كذي الهيئة، أي هو ذو هيئة)، والشاهد هنا على زيادة الكاف.

ـ (قال الأصمعي: شبيهه بالحلج لصلابته، وينبغي أن يقال: ولكثرة حركته واضطرابه).

ـ (وقال الأصمعي: ظل يتعقق الماء: إذا جعل يشرب ساعة فساعة).

ـ (وقال الأصمعي: الحذاء يقال: حذاؤهن واحد. انتهى، وأراد بالحذاء مصدر حاذيته أي قاربتة) (١).

ونسنتج من كل ذلك أن هناك باباً مفتوحاً أمام مقارنة نسخة مجمع اللغة العربية في شرح ديوان رؤية، بعدد آخر من النسخ الموجودة بعضها بمعهد المخطوطات، والآخر بدار الكتب المصرية. وربما تساعد هذه المقارنة على تحخيص الحقيقة في

(١) خزائن الأدب ج ١٠ ص ١٧٧، ١٧٩، ١٨١، ١٨٢.

(٢) الأعلام ط ٢ ج ٢ ص ٦٢ - ٦٣.

(٣) يونس بن حبيب من معاصري رؤية (ولد ٩٤ هـ - ت ١٨٢ هـ)، وكان إمام نجاة البصرة في عصره، وقد أخذ عنه سيبيويه والكسائي والقراء.

قال أبو مسلم : قاتلك الله!! لشد ما استصليت الحافر! ثم قال: حسبك أنا ذلك الجلود المدق.

قال رؤية: وحيء بمنديل فيه مال فوضع بين يدي، فقال أبو مسلم: يا رؤية إنك أتيتنا والأموال مشقومة^(٢)، وإن لك لعودة إلينا، وطينا معولاً، والذهر أطرق^(٣) مستتب^(٤)، فلا تجعل بجنبك الأسد^(٥)، قال رؤية: فأخذت المنديل منه، وتاله ما رأيت أعجيباً أفصح منه، وما ظننت أن أحداً يعرف هذا الكلام غيري وغير أبي (٥).

وفي تاريخ الألب العبري نقرأ في مصانير التراث الأبي، فنجد ثلاثة شعراء باسم رؤية، الأول شاعرنا صاحب المخطوطة التي نحن بصدد دراستها، والثاني رؤية بن العجاج بن شقم أبو يهيس الباهلي، وهو وأبوه شاعران، وكنيته (أبو يهيس) ومن شعره:

قَالَتْ لَنَا وَقُولُهَا أَحْزَانُ
نَزْوَةُ الْقَوْلِ لَهُ بَيَانُ
يَا أَبَتَا أَرْقَنِي الْقَذَانُ
فَالنُّومُ لَا تَطْعَمُهُ الْعَيْنَانُ
مَنْ وَخَزَ بَرْغُوثَ لِهْ أَسْنَانُ
وَالْبَعْرُوسُ فَوْقَهُ بَدَانُ^(٦).

منه، وقد روى رؤية الحديث المسند عن رسول الله صلى الله عليه وسلم (١).

وفي حديث رؤية عن نفسه وعن أبيه روى أبو الفرج الأصفهاني قال: حدثنا أبو حاتم والأشنانداني أبو عثمان عن أبي عبيدة عن رؤية بن العجاج، قال: بعث إلي أبو مسلم الخراساني، فلما دخلت عليه رأى مني جزماً، فقال: اسكن فلا بأس عليك، وبعد حوار بينهما قال أبو مسلم: أنشدني قواك: وقائم الأعماق خاوي المخترق^(٧) فقلت: أو أنشدك - صلحك الله - أحسن منه؟ قال: هات، فأنشدته:

قُلْتُ وَقَوْلِي مُسْتَجِدُّ حَوَاكِ
لِيَيْكَ إِذْ دَعَاؤُنِي لِيَيْكَ
أَحْمَدُ رَأً سَاقِنِي إِلَيْكَ

قال: هات كلمتك الأولى، قلت، أو أنشدك أحسن منها؟

وظل سؤال رؤية يتكرر، ويطلب أبو مسلم في كل مرة أن ينشده:

وقائم الأعماق خاوي المخترق. وبعد أن سمع أبو مسلم أربع أراجيز من رؤية غير هذه قال: ويحك هات ما دعوتك إليه، وأمرتك بإنشاده، ولا تنشد شيئاً غيره، فأنشده رؤية إياها، فلما صار إلى قوله:

يرمى الجلاميد بجلود مدق^(٨)

(١) الأغاني ٢٠ / ٣٤٥ - ٣٤٦ . (٢) أي مستنفدة .

(٣) «الدهر أطرق معناه: الدهر لا يستقيم على حال» الأمثال للميداني ١ / ٣٧٧ .

(٤) «المثل عند الميداني» «لا تلعبن بجنبك الأسد» أي لا يضيّق صدرك - الأمثال للميداني - ٢ / ٣٣٣ .

(٥) الأغاني ٢٠ / ٣٤٧ - ٣٤٩ .

(٦) «الندنة: الكلام الذي لا يفهم، والقذآن جمع قنذ وهو البرغوث.

من هذه، فنذكر لغير المهموز ثلاثة معان،
ويبقى له معانٍ أخرى هي :
رابعها: رؤبة الفرس وهي طريقه في
جمامه (٢).

خامسها: يقال: أرض روية أي كريمة،
سادسها: شجر الزهور.
سابعها: روية الرجل عقله .
ثامنها: الفترة والكسل من كثرة شرب
اللين.

تاسعها: اللين الذي فيه زيدٌ والذي نزع
زيدُه، فهو من الأضداد.
وله معانٍ أخرى ، وقال ابن خلف في
شرح شواهد سيبويه: قيل سمي روية لأنه
ولد نصف الليل (٣).

وفي مقدمة كتاب الشعر والشعراء، لابن
قتيبة دليل على مكانة رؤبة بين الشعراء،
ومكانته عند اللغويين، وأهل الأدب، فقد عده
ابن قتيبة بين الشعراء الذين يقع الاحتجاج
بأشعارهم في الغريب، وفي النحو ونصوص

والثالث: رؤبة بن عمرو بن ظهير
التعلبي، أحد بني ثعلبة بن سعد بن نبيان
ابن بغيش (١).

ورؤية في اللغة اسم منقول من رؤية
بالهمز، وهي قطعة ترأب بها الشيء: أي
تشده بها، ويقال صاحب أدب الكاتب في
باب ما يغير من أسماء الناس: إن رؤبة بن
العجاج بالهمز لا غير، وهذا الحصر باطل:
لأن المهموز في مثله يجوز تخفيف همزه بلا
خلاف، وقد نقض ابن قتيبة صاحب أدب
الكاتب قوله هذا بما ذكره في أوائل كتابه
في باب (المُسَمَّينَ بالصفات وغيرها) فجوزَ
أن يكون مهموزاً وغير مهموز، فإنه قال:

رُؤْيَةُ اللين: خميرة من الحامض تلقى في
اللين ليروب، ورؤْيَةُ الليل: ساعة منه، ويقال:
فلان لا يقوم برؤية أهله أي بما أسندوا إليه
من حوائجهم. وتلك ثلاثة معانٍ من غير
المهموز، وقال بعد ذلك: ورؤية بالهمز: قطعة
ترأب بها الشيء، وإنما سمي رؤية بواحدة

(١) انظر في توضيح من اسمه رؤبة من الشعراء: المؤلف والمختلف للأمدى ص ١٢١ - ١٢٢،
والكاثر للطيالسي ص ٣٠ - ٣١ ، وجمهرة النسب لابن الكلبي بترتيب كاسل ج ١ ص ٢٧،
وتاريخ التراث العربي لغزاد سزكين مجلد ٢ ج ٢ ص ٨٩، وخزانة الأدب للبغدادي ج ١ ص
٩٢، ج ١٣ ص ٢٢٠

(٢) الطُّرُق: ماء الفحل، وجمامه: اجتماعه.

(٣) خزانة الألب ج ١ ص ٩٢ - ٩٣، والأغاني ج ٢٠ ص ٣٤٥، ومعجم الألفاظ المفسرة في كتاب
الأغاني ص ٢٢٩ - ٢٣٠

وكان «الأغلب العجلى» الراجز الإسلامي أول من أطال الرجز، وكان ذلك في عهد النبي صلى الله عليه وسلم (٢).

وقال ابن قتيبة في الشعر والشعراء: كان الأغلب العجلى (ت٢١هـ) - وهاشم تسعين عاماً - جاهلياً إسلامياً، وقتل بنهاوند، وهو أول من شبه الرجز بالقصيد وأطاله، وكان الرجز قبله إنما يقول الرجل منه البيتين، أو الثلاثة، إذا خاصم أو شاتم، أو فاحر. وقد نكره - أي الأغلب - العجاج فقال:

إني إذا الأغلب أضحي قد نشر (٣)
ثم جاء العجاج فقال أراجيز جاوز عدد
أشطارها مائة شطر، وأراجيز في نمو
ماتتى شطر، ثم جاء ابنه رؤية فسار على
مذهبه في الإطالة، وتوسعت أغراض الرجز.
والعلماء ينظرون إلى الرجز على أنه في
منزلة أقل من القصيد، وابن سلام الجمحي
جعل العجاج وابنه رؤية والأغلب العجلى في
الطبقة التاسعة من فحول الشعراء
الإسلاميين، ولكن الدكتور عزة حسن جعل

القرآن، والحديث، والشعر، ويقول ابن قتيبة في المقدمة: (وكان أكثر قصدى للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جلُّ أهل الألب، والذين يقع الاحتجاج بالشعراء في الغريب وفي النحو، وفي كتاب الله عز وجل، وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأما من خفى اسمه وقل نكره وكسد شعره، وكان لا يعرفه إلا بعض الخواص، فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة، إذ كنت لا أعرف منهم إلا القليل)(١).

أما ذلك الرجز الذي اشتهر به رؤية وأبوه، فهو ضرب من الشعر يقال على مشطور الرجز، وهو ضرب كان أقل منزلة من القصيد عند العرب في الجاهلية، والقصيد هو الشعر الذي يقال على بحور الشعر الأخرى، وكان الجاهليون يرتجزون في بعض المواقف الخاصة في الحياة اليومية، مثل متع الماء على رأس الينر عند السقي، أو الهداء بالإبل حين الرحيل، ولما جاء الإسلام تطور الرجز، فبعد أن كان بيتين، أو ثلاثة، طال وصار أشبه بالقصائد.

(١) الشعر والشعراء ص ٢ - ٣ ط بريل ١٩٠٢ .

(٢) ديوان العجاج - المقدمة ص ١٨ - ١٩ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٢٨٩

القوافي، وأطلقت قوافيها كانت كلها منصوبة، وكذلك عامة أراجيزهما. وعن أبي زيد الأنصاري والحكم بن قنبر (٣) قالوا كنا نقصد إلى رؤية يوم الجمعة في رحبة بني تميم (٤).

وهذا يكشف عن مكانة رؤية بين علماء اللغة الذين كانوا يجتمعون إليه ليأخذوا عنه. والخليل بن أحمد يشيد بفضله بعد أن عاد من جنازته، وذلك في رواية أبي الفرج الأصفهاني عن يعقوب بن داود قال: (لقيت الخليل بن أحمد يوماً بالبصرة، فقال لي: يا أبا عبد الله: دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم، فقلت: وكيف ذلك؟ قال: هذا حين انصرفت من جنازة رؤية) (٥).

وتكشف أخبار أبي النجم الرجاز الذي ترجم له أبو الفرج الأصفهاني عن مكانة رؤية، ويلوغيه منزلة الحكم في الحكم على الشعراء؛ روى أبو الفرج في أخبار أبي النجم، واسمه الفضل بن قدامة: قال ابن الأعرابي: وهو من رجاز الإسلام الفحول المقدمين في الطبقة الأولى منهم، وقال أبو

العجاج وابنه رؤية من الطبقة الأولى بين أكبر الشعراء، وهو يخالف بذلك ابن سلام الجمحي (١).

وقد ارتفعت منزلة رؤية بين العلماء حتى أصبح مضرب المثل في الشعر ولغة الشعر، قال أبو الفرج الأصفهاني: أخبرني أحمد ابن عبد العزيز الجوهرى قال: حدثنا عمر ابن شبة عن أحمد بن معاوية عن الأصمعي عن سليمان بن أخضر عن ابن عون قال: ما شَبَّهْتُ لهجة الحسن البصري إلا بـلهجة رؤية، ولم يوجد له ولا لأبيه في شعرهما حرفٌ مُدْمَقٌ (٢)، وقال أبو الفرج: أخبرني محمد بن الحسن بن يزيد قال: أخبرني عبد الرحمن ابن أخي الأصمعي عن عمه قال: قيل لـيونس: من أشعر الناس؟ قال: العجاج ورؤية، فقيل له: لم ولم نَعْن الرُجَاز؟ فقال هما أشعر من أهل القصيدة، وإنما الشعر كلام فلجوده أشعره، قد قال العجاج:

قَسَدَ جَبَرُ الدِّينِ إِلَهَهُ فَجَبَرُ

وهي نحو من مائتي بيت مسوقفة

(١) ديوان العجاج - المقدمة ص ١٩ - ٢٢ .

(٢) لهه يعني بالمدغم الدخيل، من قولهم: أَدْمَغَ الفرسَ اللجام: أدخله في فيه

(٣) هو الحكم الخضرى البريبوعى الشاعر الإسلامى.

(٤) الأغانى ٢٠ / ٣٥١ - ٣٥٢

(٥) السابق ص ٣٥٥

ينشداهم فأنشداهم:

الحمد لله الوهوب المجزّل

وكان من أحسن الناس إنشاداً فلما
فرغ منها قال رؤبة: هذه أمّ الرجز (٣).

ومكانة رؤبة عند علماء اللغة تفوق كل
الشعراء، فقد أخذ عنه العلماء أكثر غريب
اللغة، حتى قالوا عنه: إنه أمضغ الرجاز
المشهورين للشيع والقيصوم (٤)، ويقال ذلك
لأن خلصت بدويته، فيقع موقع الثقة في اللغة
التي بنى منها رجزه، ولا تكاد تخلو المعاجم
اللغوية وشرح الاختيارات الشعرية من
الاستشهاد بشعر رؤبة بن العجاج، ابتداء
من أبي عمرو الشيباني (ت ٢١٠ هـ) في
معجم «الجم» حتى ابن منظور (١٥٧١ هـ)
في «لسان العرب».

بالنسبة للاختيارات الشعرية يستشهد
أبو بكر محمد بن القاسم . الأنباري (ت
٣٢٨ هـ) برجز رؤبة في شرح القصائد
السبع الطوال الجاهليات: ففي شرح بيت
طرفة بن العبد:

أرى قبر نحّامٍ بخيلٍ يماله
كقبر غويٍّ في البطالة مُفسدٍ

عمرو بن العلاء كان أبو النجم أبلغ في
النت من العجاج، وعن أبي عبيدة قال:
ما زالت الشعراء تغلب حتى قال أبو النجم:
السمد لله الوهوب المجزّل
وقال العجاج:

قد جبر الدينَ الإلهُ فجبر
وقال رؤبة:

وقاتم الأعماق خاوى المخترق
فانتصوا منهم (١).

يرى أبو الفرج: ووجدت في أخبار أبي
النجم عن أبي عمرو الشيباني قال: وقال له:
أي لأبي النجم - فتیان من عجل: هذارؤية
بالمريّة، فيسمع شعره وينشد الناس،
ويجتمع عليه فتیان من بنى تميم بما يمنعك
من ذلك؟ قال: أو تحبون هذا؟ قالوا: نعم،
قال: فاتوني بعس (٢) من نبيذ، فأتوا به،
فشرب ثم نهض، وقال

إذا اصطحبت أريعاً عرفتني
ثم تجشمت الذي جشمتني
فلما راه رؤبة أعظمه، وقام له عن مكانه،
وقال: هذا رجاز العرب، وسأله أن

(١) الأغاني ١٠ / ١٥٠

(٢) العسّ القدح الكبير

(٣) الأغاني ١٠ / ١٥١

(٤) الشيع نبات طيب الراححة ترعاه الماشية، والقيصوم قريب من الشيع

من الاستشهاد برجز رؤية، وتطور مفردات معظم ذلك الرجز في مواد ابن منظور، حتى ليخيل إلى القارئ أن صاحب اللسان قد أتى برجز رؤية، وعمد إلى هذه المنظومة الرجزية فوزعها على مواد اللفظ بحسب محتوياتها من الألفاظ، فأنت تقرأ هذين البيتين عند رؤية:

تَنشِطُهُ كُلُّ مَغَلَّةِ الْوَهْقِ
مَضْبُورَةٍ قَرَأَ هَرَجَابٌ قُنُقُ

ثم تقرأ ابن منظور في لسان العرب فيقول لك:

* في مادة (نشط) ابن الأعرابي:
تنشطت الناقة في سيرها، وذلك إذا شدت،
وتنشطت الناقة الأرض: قطعتها، قال:

تَنشِطُهُ كُلُّ مَغَلَّةِ الْوَهْقِ

* وفي مادة (وهق) هذه الناقة تواهق
هذه: كأنها تباريها في السير، وأنشد
الأزهري

تنشطته كل مغلاة الوهق

* وفي مادة (غلا). وناقة مغلاة الوهق
إذا توهقت أخفافها، قال رؤية:
تنشطته كل مغلاة الوهق

النحام الزُّحَار عند السقّال البخيل .
يقال: نَحِمَ يَنْحِمُ نَحْمًا، وَنَحْمًا، وَالنَّحِيمِ
وَالنَّحْمَانِ. شبيه بالزحير، قال رؤية:
بَيَضَ عَيْنِيهِ الْعَمَى الْمُعْمَى
من نَحْمَانِ الْحَسَدِ النَّحْمُ (١)

وفي شرح بيت عنترة:

حَالَتْ رِمَاحُ ابْنِي بَقِيضٍ نُؤَكِّمُ
وَزَوَتْ جَوَانِي الْحَرْبِ مِنْ لَمْ يُجْرِمُ
يروى ابن الأنباري: يَزُوِي قوله: زَوَتْ:
حازته إلى ناحية لا يقدر أن ينفرد من قومه،
مخافة أن يقتل، كقول رؤية:

وَأُزِمَعْتُ بِالْأَشْرَ أَنْ تَلْفَعَا
حَرْبٌ تَضُمُّ الْمَاذِلِينَ الشُّعْمَا (٢)

وفي شرح بيت لبيد بن ربيعة:
حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سَنَةً
جَزَاءً فِطَالٍ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَا
وفي شرح كلمة «جُمَادَى» يقول ابن
الأنباري: قال رؤية:

شَهْرَيْنِ مَرَعَاهَا بِقِيَعَانِ السَّلْقِ
وَالسَّلْقُ: مَطْمَلَانِ مِنَ الْأَرْضِ بَيْنَ
رَبِوتَيْنِ (٣).

وفي لسان العرب قلما تخلو مادة لغوية

(١) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ١٩٩ - ٢٠٠

(٢) السابق ص ٣٦٥

(٣) السابق ص ٤٤٥

٨٤٠	٣ - الأعشى	* وفي مادة (قرو) الجوهرى: ناقة
٧٠٠	٤ - العجاج	قرواء: طويلة السنام، قال الراجز:
٦٨٠	٥ - لبيد	مضبوورة قرواء هرجاب فنق
٦٠٠	٦ - أبو نؤب الهذلي	وفي مادة (فنق) الأصمعي: وامرأة
٥٥٠	٧ - جرير	فنق: قليلة اللحم، وقال بعضهم ناقة فنق:
٥٤٠	٨ - امرؤ القيس	إذا كانت فتية لحيمة سمينة، قال رؤبة:
٤٨٠	٩ - الكميث	مضبوورة قرواء هرجاب فنق
٤٠٠	١٠ - الراعي	* وفي مادة (هرجب): الهرجاب من
٤٠٠	١١ - الفرزدق	الإبل: الطويلة الضخمة، قال رؤبة بن
٣٦٠	١٢ - ابن فضل تميم بن أبي	العجاج:
٣٦٠	١٣ - النابغة الذبياني	تنشطته كل هرجاب فنق
٣٢٠	١٤ - الطرمح بن حكيم	قال ابن بري: ترتيب إنشاده في رجزه:
٣٠٠	١٥ - الأخلط	تنشطته كل مفلاة الوهن
٣٠٠	١٦ - زهير بن أبي سلمى	مضبوورة قرواء هرجاب فنق
٣٠٠	١٧ - كثير عزة	وإذا قرأت الجزء الثالث من فهارس
٢٧٠	١٨ - النابغة الجعدي	لسان العرب (١٦ بيروت ١٩٨٧)، ووقفت
٢٧٠	١٩ - أبو النجم العجلي	عند الشعراء الذين استشهد ابن منظور
٢٧٠	٢٠ - عمرو بن أحمد الباهلي	بشعرهم - وهم كثير - وجدت رؤية بن
	وهكذا تستمر السلسلة حتى نهاية	العجاج في مقدمة هؤلاء الشعراء الذين كثر
	الشعراء الذين استشهد ابن منظور	الاستشهاد بشعرهم، وهما مثلاً يتصدر
	بشعرهم في لسان العرب. وتصدر رؤية بن	فيه رؤية الترتيب التنازلي للشعراء ولعدد
	العجاج لكل الشعراء في تمحيص المادة	المواد التي تحتوى استشهاداً من شعرهم:
	اللغوية عند ابن منظور، من خلال روايات	الشاعر
	علماء اللغة، يكشف لنا مدى اهتمام كثرة	١ - رؤية بن العجاج ١٠٤٠
	اللغويين بذلك الضرب من الشعر الذي	٢ - نوالرمة ٩٥٠

ينسب إلى روبة؛ لأنه قد أوغل في اللغة، واستخدم الخالص من ألفاظها، فقد خرج رجزه من البانية إلى حافظة الرواة، حتى قيل إن رؤية بين الشعراء (امضغهم للشيع والقيصوم).

المخطوطة وتحليل النص:

وتكمن أهمية هذه المخطوطة في كونها حلقة في سلسلة مناهج القدماء في دراسة النص الأدبي من زاويتين هما التحليل والتركيب، وكلاهما جانباً العملية النقدية في أحدث مظاهرها، ويمكن أدراك فحوى هذا المنهج من استبطان عدد من كتب التراث وظفها مؤلفوها لدراسة النص، من بينها:

١ - الكامل لأبي العباس المبرد (ت ٢٨٦هـ)

٢ - الأماشي لأبي عبد الله محمد بن العباس بن محمد اليزيدي (ت ٣١٣هـ).

٣ - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر الأنباري (ت ٣٢٨هـ).

٤ - الأماشي لأبي علي القالي (ت ٣٥٦هـ).

٥ - الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ).

٦ - الأماشي للشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ).

٧ - شرح المطلقات للحسين بن أحمد الزوزني (ت ٤٨٦هـ).

٨ - شرح القصائد العشر ليحيى بن علي الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ).

٩ - خزائن الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادي (ت ٩٢٣هـ).

هذه الكتب وغيرها من كتب التراث الأدبي تقف عند جماليات النص الأدبي، تقف عند اللفظ والمعنى والجرس والموسيقا، والشرح الأدبي، والتحليل اللغوي، والتحليل النحوي، والرواية الأدبية، والرواية اللغوية، كما يقف بعضها أحياناً عند حياة المبدع، والمناسبة التي قيل فيها إبداعه الأدبي، كما يعتمد مؤلفو هذه الكتب على رواية كثير من الرواة، كالأصمعي، وأبي عمرو الشيباني، وابن الأعرابي، وابن حبيب، وابن سلام، وإسحاق، وأبي عبيدة واليزيدي، وأبي زيد الأنصاري وغيرهم.

فالخطيب التبريزي في القرن الخامس الهجري يقول في شرح أحد أبيات معلقة زهير بن أبي سلمى:

ليار لها بالرقمتين كأنها

مراجع وشمر في فواشر مفصم

قال الأصمعي «الرقمتان» إحداهما

يمرُّ على آثار المنازل التي كانت تسكنها،
فتارة يقبلها، وتارة يلصق بطنه بكُتبان
الرمل ويتقلب في حافاتِها، وتارة يبكي
وينشد هذين البيتين: (٢)

وهالديار المنازل، وقال الكرمانى (فى
شرح شواهد الموشح): قال أبو حاتم:
الديار: المساكن والخيام، لا البنيان
والعمران؛ وإن الدار العُمران والبنيان، وطيه
قوله تعالى فى سورة هود «فأصبحوا فى
ديارهم جاثمين» (٣)، أى فى مساكنهم
وخيامهم؛ وفى سورتي الأعراف والعنكبوت
«فأصبحوا فى ديارهم جاثمين» (٤)، أى فى
مدنيتهم المعمورة، ولواراد غير ما قيل لجمع
الدار، فعلم من كلامه أن الديار مخصوص
بالخيام. انتهى كلامه. وهذه غفلة عن قول
الشاعر: «أقبل ذا الجدار» وهو حائط البيت،
ثم قال: ويجوز أن يكون الديار جمع دارة،
قال محمد بن جعفر (فى كتاب دارات
العرب): أعلم أنهم يقولون: لدار الرجل التي
يسكنها دارة، ويجمعونها دارات وأور
وديار (٥). وحينما تستبطن هذين المثلين

قرب المدينة، والأخرى قرب البصرة، ومعناه
بينهما. وقال الكلابى: «الرقمتان» بين جرثم
ومطلع الشمس بأرض بنى أسد، وهما
أبرقان مختلطان بالحجارة والرمل.
والرقمتان أيضاً حذاء ساق الفرو، وساق
الفرو: جبل فى أرض بنى أسد، والرقمتان
أيضاً يشطّ قلج، أرض بنى حنظلة، وقوله:
«مراجع وثم» يعنى ما رجع وكثر، وفلان
يرجع صوته أى يكثره، «الموشم»:
الخضرة التى تحدث من غرذ الإبرة.
«والنواشر»: عروق ظاهر الذراع. وقيل:
النواشر: مصب الذراع، من باطنها
وظاهرها، «المعصم» موضع السوار. شبه
الأثار التى فى الديار بمراجع الموشم،
ويرى: «ودار لها بالرقمتين» (٦). وعبد
القادر البغدادي فى القرن الحادى عشر
يقول فى شرح بيت مجنون بنى عامر:

أمر على الديار ديار ليلي

أقبل ذا الجدار وذا الجدارا

روى أنه كان إذا اشتد شوقه إلى ليلي

(١) شرح القصائد العشر ص ١٦٤ .

(٢) أى هذا البيت الذى يليه وهو الشاهد وهو :

وما حب الديار شغفن قلبى

ولكل حب من سكن الديارا

(٣) هود ٦٧ ، ٩٤ .

(٤) الأعراف ٧٨ ، ٩١ ، والعنكبوت ٢٧ .

(٥) خزنة الأنب ج ٤ ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

عند التبريزي والبيغدادي، وتحيط بمظاهر التحليل فيهما، سوف ندرك الوشائج القوية بينهما وبين الشرح الذي تضمنه مخطوطة شرح ديوان رؤبة بن العجاج، ويمكن أن نقف على سبيل التحقيق أمام مثال من هذه المخطوطة يقول:

(فِي قِطْعِ الْأَلِ وَهَيَوَاتِ الدَّقِّ
خَارِجَةً أَعْنَاقُهَا مِنْ مُعْتَقٍّ)

(قِطْعُ الْأَلِ) (١): غُذْرَانُ مِمَّنِ الْأَلِ
تَقْطَعُ (٢)، وَ(هَيَوَاتٍ): الْوَاحِدَةُ هَيَوَةٌ (٣)،
وَكَمَا أَنَّ الْوَجْهَ أَنْ يَقُولَ: هَيَوَاتٍ بِالْحَرَكَةِ
فَحَقَّقَ (٤)، وَ(الدَّقُّ): جَمْعٌ، وَالْوَاحِدَةُ: دَقٌّ،
مِثْلُ الْجَلِيِّ وَجَلَّاهُ، وَفَضْلَى وَفَضْلِكِ، وَالْجَلِيُّ:

الأمْرُ الْجَلِيلُ.
وَالدَّقُّ: التَّرَابُ الدَّقِيقُ اللَّيْنُ، حَكَى ذَلِكَ
الْأَصْمَعِيُّ، وَقَالَ أَبُو عَمْرِو الشَّيْبَانِيُّ وَابْنُ
حَبِيبٍ: الْوَاحِدَةُ مِنَ الدَّقِّ دَقَّةٌ (٥).
وَقَوْلُهُ (خَارِجَةً أَعْنَاقُهَا): يَعْنِي الْجِبَالَ.
(مِنْ مُعْتَقٍّ): مِنْ حَيْثُ اعْتَقَّتْ. قَالَ: أَرَاهُ
مِنْ مَوْضِعِ الْعَنْقِ. وَيُقَالُ: أَخْرَجَ يَدَهُ مِنْ
مُضْطَبَعٍ، وَهُوَ مَخْرَجُ الضَّبْعِ (٦) مِنَ الْيَدِ،
قَالَ ابْنُ الْأَعْرَابِيِّ: يَقُولُ: مِنْ حَيْثُ اعْتَقَّتْهَا
السَّرَابُ، فَبَدَتْ أَعْنَاقُهَا مِنْهُ. يَقُولُ: تَبْدُو
جِبَالُهُ بَعْدَ الْفَرْقِ فِي السَّرَابِ، وَأَعْنَاقُ
الْجِبَالِ خَارِجَةٌ مِنْ هَذَا السَّرَابِ، وَمُعْتَقَّتُهَا:
مَخْرَجُ السَّرَابِ عَنْ أَعْنَاقِهَا وَهُوَ أَعَالِيهَا.

(١) الْأَل: السراب، وقيل: الال: هو الذي يكون ضمى كالماء بين السماء والأرض، يرفع الشخصوس ويرهاها، فأما السراب فهو الذي يكون لاطناً بالأرض كأنه ماء جار، وهو المعنى نفسه في قول طرفة في معلقته: وَقَدْ خَبَّ أَلُ الْأَمْعْرِ الْمُتَوَقَّدِ.

(٢) في لسان العرب: الغدير: القطعة من الماء يفادها السيل، أى يتركها، والجمع: (غُذْرَانُ) قال ابن سيده: هذا قول أبى عبيد، فهو إذاً فعيل بمعنى مفعول على أطراح الزائد. وَتَقَطَّعُ: أى تَنَقَّطُ.

(٣) في مادة (هَيَا) بلسان العرب قال ابن سيده وغيره: الهَيَوَةُ: القَبْرَةُ، والهَيَاءُ الغبار، وقيل: هو غبار شَيْءٍ الدُّخَانُ ساطع في الهواء، قال رؤبة: تَبْدُو لَنَا أَعْلَامُهُ بَعْدَ الْفَرْقِ.
فِي قِطْعِ الْأَلِ وَهَيَوَاتِ الدَّقِّ.

(٤) المقصود بالتخفيف هنا تسكين الثانى المتحرك فى (هَيَوَات) حتى يستقيم الوزن.

(٥) اللسان (هيا) و (دقق) والمشطور شاهد على المعنى فيهما.

(٦) الضَّبْعُ يسكون الباء: وسط العضد يلحمه، يكون للإنسان، وغيره.

(تَنَشَّطَتْ كُلُّ مِفْلَاةٍ الْوَهَقَ مَضْبُورَةً قَرِوَاءَ هِرْجَابٍ فَنَقَّ) التَّشْمُ: أَنْ تَقْدَمَ الْيَدُ ثُمَّ تُسْرِعَ رَجْعُهَا. وَتَنَشَّطَتْ (١): خَيْرَ رَبِّ (٢). وَيُقَالُ: نَشَطَتْ الْحَيَّةُ إِذَا تَنَاقَلَتْ وَأَسْرَعَتْ الْجَذْبَ يُرِيدُ تَنَشَّطَتْ الْخُرْقُ. وقوله: (مِفْلَاةُ الْوَهَقِ): يقول إذا واهقت ناقةً وغلَبَتْهَا. (وَتَقْلُو) تَبْعُدُ فِي الْعَنِي وَهُوَ قَوْلُ أَبِي عَمْرِو الشَّيْبَانِيِّ أَيْضاً. (وَالْوَهَقُ): الْمَوَاهِقَةُ وَالْمُسَايَرَةُ (٣). (وَالْمَضْبُورَةُ): الْمَجْمُوعَةُ الْخَلْقِ ضَمِيرُ

بَعْضُ خَلْقِهَا إِلَى بَعْضٍ مِنْهُ إِنْصَابَةٌ الْكُتُبُ. (وَالْقَرِوَاءُ): الطَّوِيلَةُ الظَّهْرِ وَهُوَ الْقَرَاءُ. (وَالْهِرْجَابُ): الطَّوِيلُ عَلَى وَجْهِ الْأَرْضِ. الضَّخْمَةُ الْوَيْثُجَةُ (٤) الْخَلْقِ. (وَالْفَنَقُ): الْفَتْيَةُ الْكَثِيرَةُ اللَّحْمِ. قَالَ: وَلَا يُقَالُ لِشَيْءٍ مِنَ الدُّكُونِ: «فَنَقٌ» وَهُوَ «فَعْلٌ»، وَيُقَالُ: كَأَسُ أَنْفُ (٥) وَمَشْيُهُ فُسْحٌ، وَرَوْضَةٌ أَنْفُ (٦). قَالَ: وَأَمَّا قَوْلُ الْآخِرِ: «أَفَقُ كَمَيْتٍ» (٧) «فَكَمَيْتٌ يُقَالُ لِسَلَاتِي، وَلِلذَّكْرِ أَفَقُ» (٨)، قَالَ: «هَرَجَابٌ» فَلَا أَدْرِي يُقَالُ لِلذَّكْرِ أَمْ لَا. (ج) (٩): (مِفْلَاةٌ): تَغَالَى (١٠) فِي

- (١) فِي مَادَّةٍ (غَلَا) بِاللَّسَانِ: الْهَاءُ فِي تَنَشَّطَتْ لِلْمَخْتَرِقِ وَهُوَ الْمَفَاذَةُ، وَفِي مَادَّةٍ (هَرَجَابُ): الْهَاءُ فِي تَنَشَّطَتْ تَعُودُ عَلَى الْخُرْقِ الَّذِي وَصَفَ قَبْلَ هَذَا فِي قَوْلِهِ: وَقَاتَمَ الْأَعْمَاقُ خَاوِي الْمَخْتَرِقِ.
- (٢) يَعُودُ هَذَا إِلَى قَوْلِ ابْنِ حَبِيبٍ فِي شَرْحِهِ: (وَقَاتَمَ الْأَعْمَاقُ خَاوِي الْمَخْتَرِقِ): خَفَضَ «قَاتَمَ» عَلَى مَعْنَى (وَرَبَّ قَاتَمَ)، وَيَسْتَفَادُ مِنْ شَرْحِ ابْنِ حَبِيبٍ أَنَّ (رَبَّ قَاتَمَ) هُوَ الْمَبْتَدَأُ.
- (٣) هَذِهِ النَّاقَةُ تَوَاقُّ هَذِهِ: كَانَتْهَا تَبَارِيهَا فِي السَّيْرِ.
- (٤) الْوَيْثُجُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ: الْكَثِيفُ، وَوَيْجُ الْفَرَسِ، وَالْبَعِيرُ: كَثَرُ لَحْمِهِ.
- (٥) كَأَسُ أَنْفُ: مَلَأَى، أَيْ لَمْ يَشْرَبْ بِهَا مِنْ قَبْلِ.
- (٦) رَوْضَةُ أَنْفُ: جَنِيْدَةُ النَّبْتِ لَمْ تُرْعَ.
- (٧) إِنْشَارَةٌ إِلَى قَوْلِ عَمْرِو بْنِ قُتَيْبَةَ الْمَوَادِيِّ: أَرْجَلُ لُثْمِي وَأَجْرُ دَيْلِي وَتَحْمِلُ يَرْثِي أَفَقُ كَمَيْتُ
- (٨) يُقَالُ: فَرَسٌ أَفَقُ وَيَعِيرُ أَفَقُ: إِذَا كَانَ رَاتِعاً. وَفِي اللَّسَانِ وَالْقَامُوسِ الْمَحِيطُ: أَفَقُ يَأْفَقُ أَفْقاً: ضَرَبَ فِي الْأَفَاقِ، فَهُوَ أَفَقُ. وَأَفَقُ يَأْفَقُ أَفْقاً: بَلَغَ النِّهَايَةَ فِي الْعِلْمِ وَالْكَرَمِ وَجَمِيعِ الْفَضَائِلِ، فَهُوَ أَفَقُ. وَأَفِيقٌ، وَأَفَقٌ.
- (٩) لَعَلَّهُ أَرَادَ بِالرَّمْزِ (ج) الْإِنْشَارَةَ إِلَى ابْنِ حَبِيبٍ فِي تَفْسِيرِ خَاصِّ بِهِ، أَوْ لَعَلَّهُ اخْتَصَارَ لِكَلِمَةِ (الشارح).
- (١٠) أَيْ تَغَالَى

سَيْرَهَا وَتَوَاهِقُ.

التالية التي تتواءم مع هذا السياق:

وبعد قراءة هذا النموذج يجب أن ننبه إلى أن هذا الشرح من الشروح المبكرة جداً في التراث الأدبي، ونسبته إلى شارح ما مختلف حولها، فإذا نسب هذا الشرح إلى الأصمعي لأن ناسخ شرحه ديوان العجاج قال في نهاية الشرح: «تم رجز العجاج بحمد لله وعونه والصلاة على محمد وآله، وبه تم السَّفر، ويتلوه إن شاء الله رجز رؤية ابنه» فإن الأصمعي عاش في القرنين الثاني والثالث الهجريين (ت ٢١٦هـ). وإذا نسب هذا الشرح إلى محمد بن حبيب فهو قريب من الأصمعي (ت ٢٤٥ هـ). وإذا نسب إلى أبي سعيد الضرير — الذي لم أقف على تاريخ حياته ومماته — فإن أبا سعيد كما تقول كتب الفهارس والأعلام والوفيات لقي أبا عمرو الشيباني الذي عاش في القرنين الثاني والثالث الهجريين (ت ٢١٠هـ).

وهذا يعني أن شرح ديوان رؤية بن العجاج كان من أوائل التطبيقات المنهجية لشرح النص الأدبي في التراث النقدي، ويتفق الشرح في هذا النموذج مع سياق التحليل في شرح القدماء، فهو يحتوي المظاهر

١ - التحليل الاشتقاقي للصيغ اللغوية: ومن أمثله: والدَّقُّ جمع، والواحدة: دُقٌّ، مثل الجَلَّى وجَلَرٍ، وفُضِّلِي وفُضِّلٍ، وهَبَّوَاتِ الواحدة: هَبَّوَةٌ، والواحدة من الدَّقِّ: دُقَّةٌ.

٢ - الرواية عن علماء اللغة والأدب: ومن أمثله: والدَّقُّ: التراب الدقيق اللين، حكى ذلك الأصمعي.

— وقال أبو عمرو الشيباني وابن حبيب: الواحدة من الدَّقِّ: دُقَّةٌ.

— قال ابن الأعرابي: يقول: من حيث اعتنقها السَّرَابُ، فبِتْ أعناقها منه.

— و (تَقْلُوا) تَبْعُدُ في العَنَى وهو قسول أبي عمرو الشيباني أيضاً.

٣ - الشرح الأبوي: ومن أمثله: في قطع الال وهَبَّوَاتِ الدَّقِّ خارجةً أعناقها من مُعْتَقٍّ.

يقول: من حيث اعتنقها السراب، فبِتْ أعناقها منه، يقول: تبو جباله بعد الفرق في السراب، وأعناق الجبال خارجةً من هذا السراب.

٤ - التحليل النحوي والصرفي: ومن أمثله: — وتنشطه خبر رب .

— فُنُقٌ ، وهو فُعْلٌ

- ٥ - مراعاة الجرس والموسيقا: ومن أمثلته:
- وهَبَّاتٌ: الواحدة هَبَّةٌ، وكان الوجه أن يقول: هَبَّاتٌ بِالْحَرَكَةِ خَفَفَ، والتخفيف المشار إليه هنا في الشرح من أجل استقامة الوزن.
- ٦ - دلالة اللفظ: ومن أمثلته:
- الْفَتْقُ: الفتية الكثيرة اللحم، قال: ولا يقال لشيء من الذكور فَتَقٌ، وهو فَعْلٌ، ويقال كاس أنْفٌ، ومِشْيَةٌ فَسَحٌ، وروضة أنْفٌ، وأما قول الآخر: أَفَقُّ كَمَيْتٌ: فَكَمَيْتٌ يُقَالُ لِلأَنْثَى، وللذكر أَفِقٌ.
- ٧ - تحليل المفردات اللغوية من حيث المعنى: ومن أمثلته:
- الْوَهَقُ: المَوَاقِفُ والمسائِرَةُ.
- الْمُضْبُورَةُ: المجموعة الخَلْقِ.
- الْقُرْأُ: الطويلة الظهر وهو القرا .
- الهِزْجَابُ: الطويلة على وجه الأرض الضخمة الوثيجة الخَلْقِ.
- ١ - الأعلام للزركلي ط٢ الأجزاء ١ - ١٠ مطبعة كوستا تسوماس القاهرة ١٩٥٤ - ١٩٥٩ م.
- ٢ - الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: ج١ - ١٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.
- ج٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٠.
- ج٢٠ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢.
- ج٢١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.
- ٣ - بغية الوعاة للسيوطي ج١ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٤.
- ٤ - تاريخ التراث العربي لفراد سزكين . ترجمة د . محمود فهمي حجازي المجلد الثاني ج٢. إدارة دار الثقافة - جامعة الإمام محمد بن سعود - المملكة العربية السعودية ١٩٨٣ .
- ٥ - خزانة الأدب للبغدادي تحقيق عبد السلام هارون ج١ ط٢ الخانجي -

- ١٤ - معجم اللفاظ المفسرة في كتاب
القاهرة ١٩٨٩ ج٤ ط٢ الخانجي
الأغاني. د. حسن محسن - العدد ٩
القاهرة ١٩٨١.
- ٦ - ديوان العجاج. تحقيق د. عزة حسن -
دار الشروق بيروت ١٩٧١.
- ٧ - شرح ديوان رؤبة بن العجاج
(مخطوطة) مجمع اللغة العربية
القاهرة ١٦ هـ آب يونية ١٨٨٣ .
- ١٥ - المؤلف والمختلف ، للأمدى . القدسي
١٢٥٤ هـ .
- ١٦ - الموشع للمرزياني. تحقيق علي محمد
البجاوي . دار الفكر العربي القاهرة
١٩٦٥ .
- ١٧ - وفيات الأعيان لابن خلكان ج٢ ط١
دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٨ .
- ٩ - شرح القصائد العشر للتبريزي .
تحقيق د. فخر الدين قباوة. دار
الأناف الجديدة ط٤ بيروت ١٩٨٠ .
- ١٠ - الشعر والشعراء لابن قتيبة . مطبعة
بريل. لبنان ١٩٠٢ .
- ١١ - الفهرست لابن النديم . دار المعرفة .
بيروت (د. ت) .
- ١٢ - مجمع الأمثال للميداني. بولاق
١٢٨٤ هـ .
- ١٣ - معجم الألباء لياقوت ج٣ ، ١٨٠
مكتبة عيسى البابي الحلبي . القاهرة
(د. ت) .

المتابعات

(الكتاب - المؤتمر)

محمود الطناحي

ذكرى لن تغيب

إيهاب أبوستة*

فقدت مصر والأمة الإسلامية علماً شامخاً، ومحققاً مدققاً، وأديباً كبيراً هو الأستاذ الدكتور محمود محمد الطناحي .

وقد كان لرحيل هذا العالم الغد أثره الواضح في أرجاء الأمة العربية، والإسلامية؛ إذ يندر أن ترى مشتغلاً بالتراث العربي لم يُفد مما حققه هذا العالم، أو مما قرأ، أو شرح، من مطبوع، أو مخطوط .

وقد أقيم في كلية الآداب جامعة حلوان حفل تليين يوم الثالث من مايو سنة ١٩٩٩م ضم كوكبة من أساتذة العربية بجامعة مصر ، ومن الجمعيتين، ومن المجلس الأعلى للثقافة ، ومن تلاميذ الراحل الفقيه، ومحبيه ، وقد ألقى عدد من الجمع الحضور كلمات وقصائد أبانوا فيها عن مكنون مشاعرهم الصانقة تجاه الراحل الفقيه رحمه الله؛ حيث أبرز الدكتور جابر عصفور جوانب إنسانية وعلمية في شخص الطناحي - طيب الله ثراه، وأوضح أنه كان محققاً في كل ما كان يكتب - دقيقاً كان أم جليلاً - وكذا في كل ما كان يقول، ثم ذكر الدكتور محمود فهمي حجازي عنه العلم الجم، والحديث العذب، والدقة المتناهية، وتوالت أحاديث الحضور: الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، والدكتورة زبيدة عطا، والدكتور عبد الحميد إبراهيم ، ونخبة من طلاب العلم الجليل رحمة الله عليه، وقد عنى الجميع بإبراز إنسانيته، وبشاشته، وحلو معشره، وطيب خلقه، وسماحة نفسه، وبور المشافهة لكبار علماء الأمة في تكوينه العلمي والخلقي، وتلقه بتراث أمته الأصيل، وبنفاعة عنه.

وفي كلية الدراسات العربية والإسلامية. جامعة القاهرة فرع الفيوم - حيث عمل بها الفقيه قبل انتقاله إلى حلوان - أقيم حفل تليين يوم الثامن من مايو سنة ١٩٩٩م ضم أساتذة الكلية، وطلابها، ونخبة من أساتذة دار العلوم ، والآداب، والأزهر، وأبرز غير واحد من المتحدثين علاقة الفقيه - بطلابه، وكيف كان حنوه وحده عليهم، وما كان يبذل لهم من علمه ووقته،

* معيد بقسم اللغة العربية - كلية البنات - جامعة عين شمس .

وأريحية نفسه، إلى آخر ذلك من خصال حسان ستبقى على مر الزمان. وفي جامعة الدول العربية أقام معهد المخطوطات العربية - حيث عمل نحو العقد ونصف العقد خبيراً بالمعهد يفيد من علمه وخبرته كل من دخل المعهد في ذلك الزمان حفل تأبين ضم جمعاً من المفكرين وأساتذة دار العلوم، والأزهر، والآداب، والمجسدين، ورئيس جامعة الملك محمد بن سعود، وتكلم عدد من الحضور فأبرزوا إنسانية الطنحلي، وعلمه، وترفعه عن كل الصغائر والبنايا؛ حيث عاش أستاذاً متسامحاً مع كل من عرف، ومع من أساء إليه، فكان يترفع عن ذكره بخير أو بشر، ثم إنهم أبرزوا خصاله، وسعة أفقه، وانقطاع نظيره في علوم العربية.

لقد أوضح الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم أن ثمة وشيجة بين ما يكتب الطنحلي من العربية في كتابه، ومقاله، وتحقيقه، وبين ما كان يكتب شاكر والعقاد والمازني، فالكلام كلامه الحضر، وإن كانت فيه أثارة من عربية قديمة مصوغة لقارئ اليوم. وبين الدكتور محمد سليم العوا رباط الطنحلي - كما كان أستاذه محمود شاكر على ثغور العربية، يدفعان عنها، ويؤودان عن حياض بيانها الرائق العذب؛ حيث تحملا هذه القضية وعبرا عنها في كل ما نَقَّ وجل من كتاباتهما، وأبانا في وضوح عن حقيقة ما يحق بالعربية من أخطار تتهدد الجيل الناشئ من الشباب والطلاب.

وعلى مدار أيام طوال توالى المقالات والقصائد في كبرى الجرائد والمجلات السيارة، في مصر: في الأهرام، والأخبار، ومجلة الهلال، أخبار الأدب، وفي السعودية في جريدة البلاد، والمدينة؛ حيث خصصنا أعداداً حوت الصفحات الطوال عن الطنحلي وطيب آثاره، وأياديه البيض على العربية، وكذا فعلت مجلة الأرياء السعودية، وفي الكويت كتب الدكتور عبد الله حمد محارب في مجلة العربي الكويتية قصور الطنحلي منهجه ومبادئه التي أرساها من خلال كتاباته، ونشرت الحياة اللندنية مقالات عن الفقيد الراحل، وفي قطر كانت جريدتا الشرق والراية توالى نشر مقالات هذا العالم الجليل.

وقد قام السيد/ محمد محمود الطنحلي نجل الأستاذ الفقيد بجمع كل هذه المقالات والكلمات التي أقيمت، أو نشرت داخل الوطن العربي وخارجه، ورتب ذلك كله وتسقته، وعزا كلُّ إلى مكانه، وبين مكانه، وزمانه، ونشر ذلك المجموع في كتاب تذكاري حمل عنوان هذا المقال، فكان ذلك براً، ووفاءً لهذا الأب من ذاك الابن المرجى لخير كثير، وقد قدم السيد/ محمد الطنحلي للكتاب بكلمة ضافية.

حقاً: لقد رحل الطنحلي عن عالمنا بجسده، ولكنه باق بميراثه الذي نتوارثه، وأدبه الذي نتدارسه، وحنانه الذي نلوى إليه.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

ملخص

أنفاس لهيلين سيكسو: خطاب الجسد



د. نادية محمود حمدي *

تعتبر هيلين سيكسو من أبرز كاتبات التيار النسائي المعاصر في فرنسا، وترتكز مؤلفاتها وخاصة «أنفاس»، على العلاقة الجدلية القائمة بين الخطاب (بمعنى الحديث)، والجسد الإنساني. ومن خلال استراتيجية الكتابة يظهر التلاحم بين الاثنين.

وتبرز المؤلفة تذبذب الخطاب ما بين السكينة والتصالح مع النفس، ومع الآخرين، والعنف الفكري الذي يؤدي إلى التصادم. وتنحاز سيكسو بشدة لألوانيتها وتتمسك بها بشراسة، ولكن من خلال التقنى بالقيم الجمالية والمثالية لهذه الألوان، ومن ناحية أخرى ترفض سيكسو بشدة القوالب العتيقة التي يجمدها فيها الرجل.

ترى سيكسو أن اللغة لا بد أن تتحرر من للنطق اللغوي الذي أرساه النظام الأيديولوجي القائم على تكريس الذكورة. لذا فعندما تمتلك المرأة ناصية كلمتها فسوف تتحرر فكريا وجسديا لأن الكتابة هي هذه الحالة ستكون فعلا خالصا محررا من قيود الرقابة والمحرمات التقيدية (التابوهات)، وبذلك تحقق المرأة ذاتها.

تسعى رواية سيكسو إلى تعميق العلاقة الوثيقة بين الفكر والعقل، والجسد. إذا كان هناك خطاب للجسد فهو يتبلور في الإسقاطات الرمزية لأعضائه المختلفة، ولكن لا يمكن أن نقفل أيضا حديث الجنس والحركات ومدلولاتها. نحن إذن أمام صياغة بلاغية واضحة للجسد البشري.

أما المحور الآخر وهو الفكر فيبرز من خلال شكل روائي متعارف عليه وهو «المونولوج الداخلي»، ولكنه لا يتجسد عند حد الحوار الأحادي، فمن خلال العلاقة الثنائية المفترضة هي أي خطاب يستثمر المتحدث البعد البرجماتي لهذا الشكل الخاص جداً من الحوار اللانهائي.

ومن خلال الكتابة يصبح الجسد هو الحجة الأساسية التي يستند عليها الخطاب، وبواسطته تطالب الأنثوية باحترام ذاتيتها واختلافها الجنسي والفكري، وتروى استعالة تعايشها مع الوجوه الأنثوية المستهلكة، الهامشية والهشة، المفروضة عليها.

* أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية بكلية البنات جامعة عين شمس .

- VOULLLOUX, B. : "Malaise dans l'histoire de l'art. La question du nu" in **Poétique**, N° 110, avril '97, pp.161/189
- PLANTIN, C. : "L'argumentation dans l'émotion" in **Pratiques**, N° 96, décembre '97, pp.81/97

- DUBOIS, P. / WINKIN, Y. : **Rhétoriques du corps**, Ed. De Boek – Wesmael s-a., '88, Bruxelles
- HEINICH, N. : **Etats de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale**, Ed. Gallimard, '96, Coll. "Essais"
- IRIGARY, L. : **Parler n'est jamais neutre**, Ed. De Minuit, '85, Coll. "Critique"
- LANE – MERCIER, G. : **La parole romanesque**, Ed. Klincksieck, '89 Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Coll. "Semiosis"
- MAINGUENEAU, D. : **Nouvelles tendances en analyse du discours**, Ed. Hachette '87, Coll. "Langue – Linguistique – Communication"
- REBOUL, A. / MOESCHLER, J. : **Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours**, Ed. Armand Colin, '98, Coll. "U", série "Linguistique"
- RICARDOU, J. : **Nouveaux problèmes du roman**, Ed. Du Seuil, '78, Coll. "poétique"
- YAGUELLO, M. : **Les mots et les femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine**, Ed. Payot, '78, '87 et '92 pour la présente éd., Coll. "Petite bibliothèque Payot / Documents"

B) Numéro spécial de revue :

- **Langue française**, numéro spécial, **Grammaire des sentiments**, février '95, № 105

C) Articles :

- BARAT, J. – C. : "Le "style direct libre" : défense et illustration" in **Fabula** № 5, '85, Presses Universitaires de Lille, Villeneuve d'Ascq, pp.141/147
- TATILON, C. : "La langue, le discours et l'égalité des sexes" in **La Linguistique**, '92, № 2, Vol. 32, pp.132/143
- LAHACHE, B. : "L'écriture organique" in **L'Infini**, № 56, hiver '96, pp.80/86

- MINH – HA, T. T. : "L'Innécriture : Féminisme et littérature" in *French Forum*, Vol. 8, № 1, '93, Lexington, Kentucky, pp.45/63

IV- Ouvrages généraux :

A) Livres :

- AMOSSY, R. : **Les idées reçues – sémiologie du stéréotype**, Ed. Nathan, '91
- ANZIEU, D. : **Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur**, Ed. Gallimard, '81
- BANFIELD, A. : **Phrases sans parole – Théorie du récit et du style indirect libre**, Ed. Du Seuil, '95, traduit de l'anglais par VEKEN, C.
- BARTHES, R. : **Essais critiques**, Ed. Du Seuil, '72
- ————— : **Leçon**, Ed. Du Seuil, '78
- CHAWAF, C. : **Le corps et le verbe. La langue en sens inverse**, Ed. Presses de la Renaissance, '92, Coll. "Les Essais"
- COLLECTIF : **Corps création entre Lettres et psychanalyse** sous la direction de GUILLAUMIN, J., Ed. Presses Universitaires de Lyon, '80
- ————— : **Essais de systématique énonciative**, Ed. Presses Universitaires de Lille, '87, Coll. "Psychomécanique du langage"
- ————— : **Le discours – Représentations et interprétations**, Etudes rassemblées par CHAROLLES, M. / FISHER, S. / JAYEZ, J., Ed. Presses Universitaires de Nancy, '90, Nancy, Coll. "Processus discursifs"
- ————— : **Sexes et genres à travers les langues. Eléments de communication sexuée**, ensemble conçu et réalisé par IRIGARY, L., Ed. Grasset, '90
- DANON – BOILEAU, L. : **Du texte littéraire à l'acte de fiction : Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques**, Ed. Ophrys, '95, Coll. "L'Homme dans la langue"
- DE LA ROCHETERIE, J. : **La symbologie des rêves. Le corps humain**, Ed. Imago, '84
- DOLTO, F. : **Au jeu du désir. Essais cliniques**, Ed. Du Seuil, '81

FIKR WA IBDA'

- CALLE – GRUBER, M. et CIXOUS, H. : *H. Cixous, Photos de racines*, Ed. Des Femmes, '94

II- Entretien :

- Entretien avec H. Cixous par HASSOUN, P. – MAILLET, C. – RABANT, C. : "L'autre sexe" in *Patio* № 10, mars '88, pp.59/76

III- Etudes consacrées à H. Cixous :

A) Livres :

- COLLECTIF : *H. Cixous, chemins d'une écriture*, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII, '90 et Rodopi, Amsterdam, Coll. "L'Imaginaire du Texte" sous la direction de ROSSUM GUYON, F. V. et DIAZ – DIOCARETZ, M.
- ————— : *Du féminin*, textes réunis par CALLE GRUBER, M., Ed. Le Griffon d'argile, Sainte Foy, Québec, '92, Coll. "Trait d'union"
- CREMONESE, L. : *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'H. Cixous*, Ed. Didier Erudition, '97
- FISHER, C. G. : *La cosmogonie d'H. Cixous*, Ed. Rodopi, Amsterdam, '88
- MOTARD – NOAR, M. : *Les fictions d'H. Cixous – Une autre langue de femme*, Ed. French Forum Publishers, Nicholasville, Kentucky, '91
- ROSSUM GUYON, F. V. : *Le cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Ed. Rodopi, Amsterdam, '97

B) Articles :

- LAROSE, J. : "Le temps d'une voix" in *Etudes françaises*, Montréal, Québec, Vol. 17, № 3-4, octobre '81, pp.87/96
- DEFROMONT, F. : "Faire la femme : Différence sexuelle et énonciation" in *Fabula* № 5, '85, Presses Universitaires de Lille, Villeneuve d'Ascq, pp.95/112
- CONLEY, V. A. : "Le goût du nu" in *Lendemaian*, Berlin, Vol. 13, № 51, '88, pp.92/98

D'autre part, l'atout de la bisexualité s'avère illusoire : *"Impossible à l'homme femme de demeurer en ton gîte"*⁽¹⁾. Le jeu discursif s'est trahi : *"Voilà que je me retrouve sur une scène, en vérité c'est l'injouable, (...) ! Quelque chose dans cette scène n'a jamais pu se jouer"*⁽²⁾.

Toutefois, l'échec n'est que l'autre face d'une victoire à venir : *"nous, féminins rebelles à l'antique alliance domestique, subirons, je le pressens une défaite, mais dernière : et parce qu'elle est l'ultime cette défaite est notre première victoire"*⁽³⁾.

Bibliographie

I- Textes d'Hélène Cixous :

A) Fictions :

- *Le troisième corps*, Ed. Grasset, '70, Paris⁽⁴⁾
- *Souffles*, Ed. Des Femmes, '75
- *Illa*, Ed. Des Femmes, '80
- *Limonade tout était si infini*, Ed. Des Femmes, '82
- *Le livre de Promethea*, Ed. Gallimard, '83
- *Dedans*, Ed. Des Femmes, '86

B) Essai :

- *Entre l'écriture*, Ed. Des Femmes, '86

C) Ecrits en collaboration :

- CLEMENT, C. et CIXOUS, H. : *La jeune née*, Ed. Christian Bourgois, '75

⁽¹⁾ *Souffles*, p.193.

⁽²⁾ *Ibid.*, p.98.

⁽³⁾ *Ibid.*, p.190.

⁽⁴⁾ Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

Cixous rabat le sujet sur son corps et assimile son langage à l'expression qu'il en tire. Elle paraît obsédée par l'idée d'un sujet entièrement "saisi" de son corps et par celle d'un corps entièrement "dicible". Un tel sujet correspond à son support, il "est" ce support qui l'exprime.

Le texte constitue une polyphonie poétique dont la source est l'érotisme au féminin : "éros commandait à l'armée de mes énergies corporelles un exercice de jouissance – surprise" ⁽¹⁾. La dialectique cixousienne réduit la femme à un orifice ou à une envie de pénis : "j'éprouvais vaguement que lui, l'amour mâle, était mon âme, – ou que son sexe me tenait lieu d'âme. Ou de mère. Ma chaire saturée d'âme. D'amour. Allaitée. J'en étais pleine. Mon rêve en débordait" ⁽²⁾, "Que je puisse être la Terre et la vivre était la preuve du pouvoir de son pénis : une bonne autorité en irradiait" ⁽³⁾.

Les images sont "scandaleuses" parce que leur nouveau topos détruit la doxa des stéréotypes préexistants et les représentations admises. La jouissance du faire linguistique va bien au-delà de la félicité de l'acte. Il existe, en effet, quelque chose comme un plaisir du scandale, plaisir performatif s'il en fut – "il faut le faire" – qui est propre à l'acte.

La puissance du modèle figural pousse le texte au-delà de la cible prévue, déborde le lecteur, le fait déraiper vers une zone où s'installent les fantasmes. Le problème du rapport de l'érotique et du linguistique réside dans le fait que l'érotique est toujours linguistique. Le scandale, en d'autres termes, réside moins dans le sexe que dans le langage, en tant qu'habité de l'acte de manquer par lequel le corps se manque à soi-même : l'acte de manquer par lequel le faire du corps manque toujours à se dire, alors que le dire ne manque pas de faire ; "Quel acte manqué !" ⁽⁴⁾. Mais ce faire dit l'inaboutissement du "discours" : "Ce texte est pire que je pensais (...). N'a pas de tête. Pas de tête ? ? ! ! (...). Pas de tête ! Pas de queue ! (...). Silencieusement je crie : Pas de tête ? – Non ? Une sorte de corps – (...) Décision je le tuerai" ⁽⁵⁾.

(1) Souffles, p.165.

(2) Ibid., p.115.

(3) Ibid., p.56.

(4) Ibid., p.42.

(5) Ibid., p.200.

un dire en soi "*praxique*", susceptible de transformer les structures logiques en vigueur et qui se trouve en relation métonymique avec un "*être de parole*" capable de s'en servir et, d'autre part, un dire érigé en thème conversationnel qui, s'il provoque des réajustements illocutoires en raison de son caractère parfois agressif, demeure néanmoins un phénomène textuel de surface. Mais les enjeux dépassent le jeu verbal.

Le débat sur les mécanismes séculaires de la répression féminine et de l'inégalité des sexes se perpétue : "*J'avais le désir têtue de renverser les rapports de force*"⁽¹⁾.

Pour qu'un signal soit efficacement émis par un message verbal, il convient que ce signal manifeste un certain degré de redondance. Mais il n'est pas nécessaire que celui-ci apparaisse à tous les points possibles, au contraire, une surcharge de signal ne peut que nuire à la bonne transmission du message en émoussant son pouvoir de pénétration. On peut se demander si, à dénoncer continuellement les schèmes et les représentations traditionnels de la condition féminine, on ne finit pas par leur substituer d'autres non moins contraignants, voire aliénants. Après les définitions que lui a imposées l'homme, la femme risque de s'enfermer dans celles qu'elle se forgera elle-même. Celle-ci s'aliène dans un nouveau stéréotype qui s'intègre parfaitement dans le système qui l'asservit. La quête de l'identité féminine menace d'être un simple détour ramenant en dernière instance, aux catégories et aux stéréotypes de l'ordre "*phallogcritique*". Aussi Cixous risque-t-elle de figer l'écriture féminine dans une thématique et une stylistique qui ne seraient plus qu'un nouveau code obligé.

Dans *Souffles*, le corps et le discours sont liés par com(me) paraison. Ainsi est extrapolée la fonction du "*comme*" de l'entre deux ; il souligne le jeu de miroirs qui permet l'analogie, l'interférence, voire l'assimilation. Le verbe cesse d'être libre et naturel, le corps n'est plus humain, il devient un corps idéologique. "*Maintenant le texte d'une main, de l'autre, car c'est un enfant-piège, je cherche à le désamorcer, mais je m'enfonce, je perds pied*..."⁽²⁾.

⁽¹⁾ *Souffles*, p.165.

⁽²⁾ *Ibid.*, p.193.

Le discours arrive à une fin "malheureuse" considérée comme non-fin, comme la nécessité du recommencement. La récupération de soi par soi est vouée à l'échec.

* * * * *

Conclusion

*"Cette femme est en mal de
texte"⁽¹⁾.*

Nous sommes en droit de nous demander si l'écriture cixousienne a réussi à atteindre son but visé, à savoir : sortir de cette logique binaire dans laquelle la femme, par conséquent, son logos ont été enfermés. Dans quelle mesure Cixous peut-elle proposer un dépassement de ce décentrement féminin présent dans son texte ? Y a-t-il vraiment un changement de paradigme dans la représentation de l'identité féminine ?

Dans *Souffles*, le but de l'activité discursive est la construction d'un consensus, la résolution des différences d'opinion. En fait, si l'écriture féminine tend à se détacher de la suprématie masculine et de sa dictature, elle reste encore à naître d'elle-même et à se générer, si toutefois il est possible de se démarquer d'un ensemble historique et d'une réalité idéologique, où discours et féminité s'engendrent par opposition et contestation ou par simulacre.

Comment échapper aux cages du "phallogocentrisme" ? Il ne suffit pas de s'attaquer aux mots, aux Sa, bien que la langue porte des traces indéniables du sexisme. Ecrire "*animale*" ou "*la rêve*" n'apparaît pas pouvoir fournir une réponse satisfaisante à ce problème capital. D'autre part, si les femmes commencent à parler et à écrire un "*langage mec*", elles entrent – soumises et aliénées – dans cette histoire que leur parole devrait logiquement ébranler. Il importe donc, de bien distinguer

⁽¹⁾ *Souffles*, p.216.

peux pas ?) (ou : j'aimerais, ou : tu aimerais) être (ou : qu'on soit) (oui, dis-je ou veux-je dire oui (...))⁽¹⁾.

La parole intérieure semble s'épuiser. La phrase se défait : *"Re-compose dé com re com pose re tour ne re fait l' Amour"*⁽²⁾. Le style est marqué par la récurrence des phrases interrogatives ou exclamatives, c'est-à-dire par une syntaxe propre à suggérer un désordre intérieur : *"dans ce lieu survolé d'un grand nombre d'anges – traîner ce corps – mais au-dessus de lui les autres comment savent-ils ? s'élèvent, comment voler ? – traîner cette chose, cette angoisse – ces anges ! ou d'autres déjà de la race future ? comme des hommes dans les rêves. Par où se hisser ? Comment ? Comment ? Devenir mêlée ? Par où donc est entrée cette lumière qui les allège, ces déliés ? Porteurs du feu qui les emporte ?"*⁽³⁾, *"C'était donc ça qui manquait ! Mal, je voulais mal, sentir : j'ai mal, je suis normale, je souffre ! Alors, maintenant, mal enfin, quelle douleur ! quel bonheur mordant, là quels insupportables et réels pincements de cœur, enfin mal !"*⁽⁴⁾.

La violation des règles syntaxiques est perturbante : *"entre nous défaire le nombre, le genre est autre"*⁽⁵⁾, soit ces accords incompatibles : *"Faire une rêve pour finir. Une rêve plus forts pour commencer"*⁽⁶⁾.

La terminaison textuelle se présente comme une répétition de l'origine ou comme une ouverture sur un possible narratif indéfiniment poursuivi. La mise en relation du début et de la fin peut se traduire par un effet de boucle, l'épilogue reproduisant le prologue de manière quasi littérale :

"Quand l'enfant doit être sévré, sa mère recourt à une nourriture plus forte pour l'empêcher de périr ... " (Prologue).

"Quand l'enfant doit être sévré, sa mère a recours à une nourriture plus forte pour l'empêcher de périr " (Epilogue).

(1) Souffles. p.84.

(2) Ibid.. p.114.

(3) Ibid.. p.101.

(4) Ibid.. p.145.

(5) Ibid.. p.210.

(6) Ibid.. p.207.

expression même de la créativité de la communication, observation qui implique la nature non interactionnelle, univocale, d'une parole qui s'épuise, faute de relacements vivifiants et d'une ouverture vers autrui.

Le style direct libre (SDL) apparaît comme une manière de rapporter (reproduire, représenter), réellement ou fictivement, un discours (virtuel) à l'intérieur d'un autre discours (actualisé) que ce discours soit ou non la verbalisation orale, écrite ou muette, d'une pensée : *"Les choses se décident donc à m'approcher ! Je suis vivante ! Attirée, touchée ! Non que je sois en pleine forme. Mais du moins je commence vaguement, à souhaiter pouvoir me révolter contre cette engourdissante mélancolie — à laquelle je commence, mais avec si peu d'entrain et de facilité, à m'intéresser"*⁽¹⁾.

Le SDL joue à plein dans le monologue intérieur à la première personne. En effaçant les marques de sa propre énonciation, le véritable locuteur/scripteur fait entendre une voix seconde, différente de la sienne, ou simplement décalée, qui investit tout le champ de sa "présence". Mais d'autre part, le locuteur/scripteur ne peut faire oublier que c'est toujours sa propre voix, travestie, que l'on entend réellement, l'autre étant de l'ordre de l'absence, de l'illusion. C'est au creux de cette dialectique, dans cet espace stéréophonique en quelque sorte, que se situe l'intérêt du SDL pour le discours de fiction.

Le SDL se distingue du SD (style direct) par l'effacement de l'énoncé introductif (qui peut être anté-, inter- ou postposé selon le cas) ; son indexation sur la situation d'origine est une caractéristique qu'il partage avec le SD : *"Déjà toi ! Déjà convertie ! (...) je sens une érection dans un élanement furieux m'annoncer qu'on a cassé la différence"*⁽²⁾.

Souvent dans le discours cixousien, les phrases paradoxales, les ambivalences abondent ; une affirmation est parfois suivie d'une contre affirmation qui la nie : *"c'est faux, tout est vrai"*⁽³⁾. Outre ces paradoxes, les indécisions contribuent à une tactique de renversement du discours et à une explosion d'un sens en de multiples sens : *"Tu veux ? (ou : tu ne*

⁽¹⁾ Souffles, p.86.

⁽²⁾ Ibid., p.24.

⁽³⁾ Ibid., p.87.

conscience échappe à la verbalisation : *"Pense ; "O J", comme cette voix si rude et si obscure m'interpelle ! ces terres, tu les fendis naguère, elles t'ont vu (...)"*⁽¹⁾.

Le phénomène que le monologue intérieur reproduit c'est tout simplement l'activité mentale que les psychologues appellent *"langage intérieur"*, *"parole intérieure"*, ou plus scientifiquement *"endophasie"*. C'est une forme de fiction autonome, l'expression équivalente c'est *"un roman en forme de monologue intérieur"*. Celui-ci caractérise donc l'effet produit par un certain type de texte : celui qui permet, à l'occurrence, de faire entendre, de mimer sans médiation, un *"tout venant mental"* : *"Pas de voix, (...), sans ouvrir la bouche, penser : "Ma chair ne parle, au sommet, qu'une langue à la fois et encore, le sommet atteint, aucune !" "*⁽²⁾.

Le silence est présupposé quels que soient les verbes utilisés : penser (en lui-même), dire (en lui-même), crier (en lui-même). Parfois ces formules d'introduction sont omises complètement, le discours intérieur n'étant signalé que par des guillemets ou par d'autres signes typographiques conventionnels : *"Merci, dis-je mentalement, au maître de céans"*⁽³⁾.

Le discours intérieur est en mesure de rendre compte d'événements qui se produisent en même temps que leur énonciation. Le monologue intérieur reste pur discours mais il ne se déroule pas indépendamment des faits relatés, ceux-ci y figurent par le biais de l'énonciation discursive elle-même, en tant que discours, donc au présent et à la première personne.

Le problème du discours monologique réside en ce qu'il perturbe, à première vue, le circuit communicatif attendu, intersubjectif, à cause d'un escamotage des instances parlantes : le monologue ne s'adresse à personne. Celui-ci a l'aptitude de se libérer de certaines contraintes déictiques, ce qui se remarque à la foi au niveau des pronoms : un *"je"* peut se diviser en un *"je - tu"* comme nous l'avons vu, le *"tu"* absent, voire inexistant, peut être seulement invoqué. De plus, le monologue est caractérisé par son *achèvement*, alors que le dialogue est sans fin,

⁽¹⁾ Souffles, p.147.

⁽²⁾ Ibid., p.22.

⁽³⁾ Ibid., p.80.

Selon Cixous : *"la littérature commence avec la première personne, et elle finira avec la première personne. C'est-à-dire moi en tant que toi, car il est évident que le sujet est le premier autre, je ne peux parler de moi que s'il y a tout de suite une deuxième et une troisième personnes, et encore, quand je dis "une deuxième et une troisième personnes", c'est simplement le moi, toi et le tiers qui constituent les instances nécessaires du dialogue intérieur, mais après il y en a d'autres qui viennent parler avec moi. Donc moi n'est jamais seul et unique."*⁽¹⁾

C'est précisément cette **hybridation discursive** qui permet, au niveau de la transparence référentielle, la réinterprétation de l'ensemble des indices au premier abord conversationnels en une suite d'indices monologiques ; et, au niveau de l'univers fictif, le maintien d'une ambiguïté discursive formelle, conforme à l'ambiguïté thématique du récit.

Il s'agit bien ici d'un sujet éclaté, traversé par diverses instances, d'un JE pluriel qui est aussi un **"tu"** (*"c'est toi que je vais devenir"*⁽²⁾), un **"nous"** (*"Ce qui de nous n'est pas nous ; n' ; est plus que nous ; notre part végétale ; fluviale ; insensible"*⁽³⁾), *"je serai nous ou rien"*⁽⁴⁾ et un **"il"** (*"D'une voix discrète, rapide, à la fois agile et prudente, je me disais : "Comment obtenir ce rouge tant désiré ? (...)" et lui, de ma voix intérieure : "Ne crains pas (...). Pique le rouge suce-le et fais ton miel!"*⁽⁵⁾).

C'est un cas particulier de transgression ouverte des maximes de Grice consistant en l'annulation de la parole d'autrui, ou encore, l'**"impertinence pragmatique"**. Cet autrui c'est la voix du masculin dont la parole ne sera communiquée que par le truchement d'une voix féminine. Cette répression serait une autre forme de libération virtuelle de la femme.

Le monologue intérieur est, par définition, limité à l'activité verbale de l'esprit, alors que le domaine qui s'étend au-delà de la

(1) ROSSUM GUYON, F. V. : "Poésie e(s)t politique : H. Cixous - Entretien" in *Le cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Ed. Rodopi, Amsterdam '97, p.245.

(2) *Souffles*, p.23.

(3) *Ibid.*, p.13.

(4) *Ibid.*, p.12.

(5) *Ibid.*, p.29.

Le monologue est, un cas particulier de dialogue, un "dialogue intériorisé". Mais c'en est plus qu'une variété, c'est le cas limite du dialogue, sa forme réfléchie, celle où la distance allocutive entre LOC. et ALL. ne se déploie plus du moi (JE₁) au hors-moi (TU₂), mais à l'intérieur même du moi, entre JE₁ et le double allocutaire qu'il implique nécessairement, TU₁. Tout monologue est donc forcément "intérieur" puisque les deux pôles de l'allocution sont en moi, même dans le schéma normal de l'énonciation, chaque LOC. est en plus ALL. de son propre discours. Parler à autrui, c'est toujours, d'une certaine manière, se parler à soi-même. Le monologue ne fait qu'explicitier une situation latente. Donc par le biais de la règle de la réflexivité, un locuteur est apte à devenir son propre destinataire. C'est ainsi qu'un locuteur unique, mais dédoublé, peut théoriquement s'interroger et se répondre indéfiniment, ou encore contracter de nouveaux rapports discursifs avec lui-même afin d'influencer sa propre conduite.

La prédominance de la **syntaxe exclamative** correspond tout à fait à la nature même du monologue. L'exclamation est dans le discours la formulation qui n'appelle pas de réponse, à laquelle il n'y a d'ailleurs pas de réponse : aussi la forme syntaxique exclamative est-elle, par excellence, l'expression d'un discours auto-suffisant, tourné vers lui-même : *"une envie folle de me tirer ; à moi, mes lettres, mes destins ! Etre une ligne dans sa main ! un poil blond enroulé sur lui-même (...) ! Secrètement le marquer d'un tout petit signe !"*⁽¹⁾.

Ce qui s'est donné pour un échange est en vérité un monologue se déroulant au sein d'une conscience désagrégée. Serait ainsi mise en exergue une loi discursive fondamentale qui présuppose la présence latente d'éléments monologiques non actualisés lors d'un dialogue effectif et, inversement celle d'un dialogisme virtuel constitutif de tout monologue : *"Dis, Nomme, toi qui es le plus fort de moi, ce que je te décris ; toi qui grimpes, (moi, fouillant, nous abîmant) circonscris ce lieu, transcrits au propre ces brouillons d'être dans lesquels je me sens enchevêtrée (...)."* ainsi le *prié-je*, en silence⁽²⁾.

⁽¹⁾ Souffles. p.27.

⁽²⁾ Ibid., p.106.

sexe dans celui de la femme ; mais il s'agit d'une introduction verbale, donc sans danger de castration, dans des vagins substitutifs, interchangeable à l'infini ⁽¹⁾.

Soit ces exemples de mots – valises : fièvrer, mimosâme, filosofille, silenciel, pèremission, orchidecture, animâles, crissilence, assassein, samsonge.

- **Conjugaison des noms** : se transrose, j'orange, elle volcane, je corolle, s'hystérise.

Cette performance de dérapage verbal en œuvre s'associe à une sorte d'hybridation discursive.

***Une hybridation discursive :**

Cixous propose une "innécriture" où dire supplée raconter. Aussi, plus de notion d'action principale, de nœud de l'action ; la subversion prend des formes anti-romanesques. Cet épuisement du romanesque et ce minimalisme de l'intrigue s'accompagnent d'une expansion des discours intérieurs. Le sujet se met à l'écoute de soi et prend conscience d'une sorte de polyphonie intérieure. La parole remplace la langue, le discours rapporté le récit. Le texte affiche sa proximité à la voix, au discours oral pour être le plus proche possible d'une aventure de la parole.

Souffles est centré sur la figure de la narratrice, son discours associatif et son errance verbale. Une telle démultiplication du tissu discursif produit un texte singulièrement enchevêtré. La singularité du performatif textuel est de soustraire l'écriture au descriptif et au narratif pour tenter de basculer l'ordre du "*factum*" dans l'ordre du "*dictum*"; c'est pour opter pour un "*être de parole*" au détriment d'un "*être d'action*".

"Je" (énonciateur) "*est un autre*" mais sous des formes différentes. Paradoxalement, le discours monologique est comme un discours polyphonique dont les diverses voix sont tenues par la même personne, par le même énonciateur qui se pose successivement comme locuteur (je)/délocuté (moi), comme allocutaire (tu) délocuté (toi) et comme délocuté il/lui, elle/elle.

⁽¹⁾ ANZIEU, D. : *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Ed. Gallimard, '81, p. 85.

"Les dénommés pèremères à la porte"⁽¹⁾, "papapillons gros comme l'ongle"⁽²⁾, "son norigine"⁽³⁾, "objets précieux en nor, en némail"⁽⁴⁾.

L'humour est, par excellence, non pas un "dire" mais un "faire". Paradoxalement, la performance du manque-à-soi du corps est celle de "faire", comme on dit, "de l'esprit". Le dérapage humoristique vise, avant tout, l'ébranlement de l'institution même des préjugés, des croyances ou des idées reçues. L'humour constitue, toutefois, non seulement un assaut du savoir, mais aussi un assaut du pouvoir, du refoulement ou de la répression dans tous les sens du terme.

Avec une langue qui déborde, Cixous s'amuse à jouer avec les mots, à briser les règles grammaticales, à créer des néologismes. Il s'agit de transgresser le système de la langue rattaché à l'univocité traditionnelle de la représentation. Le jeu de mot accomplit par rapport au savoir, un effet de déroute. Tout l'effort de l'entreprise est pour subvertir l'évidence cognitive.

Les expédients principaux que Cixous adopte pour désorganiser le langage sont les jeux de mots par homonymie et paronomase des Sa, les mots – valises et les transformations grammaticales. Un répertoire complet de toutes ces occurrences serait impossible, quelques exemples pourraient cependant suffire à comprendre le processus en jeu.

- Jeux de mots par homonymie et paronomase : vit cent lunes, aujourd'hui, sexecuser, sexpédier, en – sien et : *"vibrant, d'émoi, d'aime – moi, dès moi, de naître pas moi"*⁽⁵⁾.
- "le génie du mot – valise"⁽⁶⁾ : l'œuvre fourmille en trouvailles sémantiques et syntaxiques qui donnent un vif plaisir d'esprit au lecteur quand il a eu la chance de déchiffrer quelques-uns des mots – valises dont le livre constitue un gigantesque assemblage.

D. Anzieu s'interroge sur le ressort psychologique inconscient des mots – valises : *"J'y verrais pour ma part une façon masculine de jouer avec le langage : mettre un mot dans un autre, comme le mâle met son*

⁽¹⁾ Souffles, p.215.

⁽²⁾ Ibid., p.221.

⁽³⁾ Ibid., p.214.

⁽⁴⁾ Ibid., p.221.

⁽⁵⁾ Ibid., p. 28.

⁽⁶⁾ Ibid., p.80.

discours et qui offre cette maîtrise en spectacle, la lutte pour l'existence passe par la transgression et la manipulation du Sa. Le JE dénie la place que lui assigne la formation discursive dans laquelle il est confiné au lieu de recevoir son identité de ce discours. Il instaure lui-même une conception appropriée de la discursivité, un dispositif qui fraye ses chemins, qui négocie continuellement au travers d'un espace saturé par des mots, des paroles autres.

Le **sexisme verbal** est le fruit d'une vision du monde patriarcale sur laquelle se greffe toute une sémiologie des sexes qui fait de l'homme le détenteur de la puissance, de l'intelligence, de la volonté et de la décision. En outre, les femmes sont dressées à respecter des tabous verbaux, à manier un langage châtié, cela fait partie des *"structures de la politesse"*. Dans la perspective cixousienne, la politesse est liée à l'incapacité de s'affirmer et au conditionnement sociolinguistique des femmes.

Derrida a forgé le terme **"phallogocentrisme"** qui a été fort en vogue dans les années 70 pour désigner le paradigme de la pensée fondée sur le double principe du *"phallus"* et du *"logos"*, du langage qui est lui-même phallogocentrique. La stratégie cixousienne vise à éliminer toute opposition binaire entre les sexes et toutes les formes de hiérarchisation qu'elle comporte.

Cixous veut que les tabous soient secoués dans la langue même et que les interdits soient écartés pour que l'on y trouve du pulsionnel, de la mobilité, de la jouissance de langue. Cela est de la langue du corps. La levée du tabou s'accompagne de défoulement et de transgression. Ecrire devient **écrire à nu**, produire une parole nue. Là la différence sexuelle s'écrit autrement et le discours féministe sort de la simple revendication.

La société stigmatise certains mots à savoir les interdits langagiers qui subvertissent les normes et les bonnes manières auxquelles les femmes ont particulièrement été astreintes : *"mon corps retentissait d'un cantique où je me glorifiai de mes victoires : ce chant se composait d'un chapelet d'insultes, je crachai la vie, je pétai le feu, mais effectivement je pissai de toutes parts et plus je déchargeais plus je*

regorgeai. "Vieux couillon, chantai-je, vieux fou, pauvre mec décrépît, foutu" (1).

La libération du langage peut apparaître comme un élément indispensable de la libération des femmes. M. Yaguello pense que la société coince celles-ci dans la "langue - femme" ; on n'accepte pas chez une femme la verveur d'expression sinon elle est accusée de pratiquer un "langage - mec, viril" (2). Ainsi le signe paraît-il l'arène où se déroulent les conflits idéologiques lesquels se manifestent par des tensions dans l'usage linguistique. Le mot - choc, le mot - tabou est à lui seul perlocutoire, il produit de lui-même un effet négatif. "Ah merde !" (...) tout est si nu, si exposé, (...), tout se montre" (3).

Il existe une ressemblance entre le processus des sensations dans la vie du corps et l'annulation des tabous. Le geste de sodomie devient alors un mouvement de découverte dans l'écriture par l'utilisation de mots interdits dans leur "impossible nudité" : "Maintenant je ne refuse plus. Cède. (Pour la première fois laisser couler un mot longtemps intimidant et dans ses eaux se sentir jouir. Lâcher le mot "enculer", et m'y sentir aussitôt chez moi, ou si pour dire la vérité, je ne trouve pas le mot assez fort pour en faire éclater l'impossible nudité (...))" (4).

La transgression, l'adoption du "langage - mec" pourraient paraître contribuer à la libération, mais, ce faisant, les femmes ne se retrouvent-elles pas coincées dans un système qui reste sexiste ?

La remise en question des appellations et des catégories de pensée, la dé-nomination à l'œuvre constituent le fondement de la démarche cixousienne. C'est un **systématique ludisme** capable de dynamit(s)er les poncifs, les clichés, les expressions convenues d'un "prêt-à-penser".

Au fil du texte apparaissent de curieuses **coagulations** qui nous avertissent que nous pensons en bloc, en "ready-made", par obsessions :

(1) Souffles, p.178.

(2) Cf. YAGUELLO, M. : *Les mots et les femmes*. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine, Ed. Payot, '92, Coll. "Petite bibliothèque Payot/Documents".

(3) Souffles, p.95.

(4) Ibid., pp. 220/221. Souligné par l'auteur.

source et sœur saveur ... je le vois pondre dans les affres maternelles ces géants livrés vifs⁽¹⁾.

La bisexualité est conçue métaphoriquement à plusieurs reprises : "Cet enfant double qui me l'a fait, ce bébé composite, ses deux personnes fiées à moi (...) couple inégal et jumeau"⁽²⁾, "N'était-ce pas le signe de notre alliance ? (...) nous nous trouvons dans la région natale des écritures"⁽³⁾.

Cixous mise sur la dimension générique : "il faut que le genre de la fiction s'échange avec la poésie, je l'ai écrit presque tout le temps comme un poème. J'avais besoin de ce que le poème nous fait entendre sa propre musique plus l'écho de cette musique. Ce qui m'importe c'est cet écho-là, l'au-delà de la musique"⁽⁴⁾. Alliteration et assonance se conjuguent dans *Souffles* : "Lave, lalle, lappe lente pâle presse, lente palpe là mon palais (...) je ne parle ... - jeune langue sans âge je lave, n'avale pas. Les pétales. Palpille. Palpe serre tasse ça pulse sous ma langue mu/sclée, m/re/mu - remue plus jamais muette. Je jette je re je prends je trem je tremble je trempe, je j'ai je joie, je veux, je rejaillis, je tempête, re je te rejette. (...) Peau ! Paupières pelure"⁽⁵⁾. Les allusions métaphoriques à la poésie sont fréquentes : "notre rapport transformait nos corps et exigeait (...) la découverte d'une biologie poétique"⁽⁶⁾, "Est-ce que j'ai envie du lait poétique ?"⁽⁷⁾.

*Transgression du sexisme verbal :

Contre l'établissement de la pensée, Cixous maintient la langue en dérangement qui est un dérangement pour les idées reçues. Chaque glose se présente comme l'exhibition d'un débat avec les mots à travers le bruissement infini des signes. Le sujet féminin est un sujet maître d'un

(1) *Souffles*, p.31.

(2) *Ibid.*, p.192.

(3) *Ibid.*, p.29.

(4) ROSSUM GUYON, F. V. : "A propos de Manne: Entretien avec H. Cixous" in COLLECTIF : H. Cixous, *chemins d'écriture*, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII, '90 et Rodopi, Amsterdam, coll. "L'Imaginaire du Texte", p.227.

(5) *Souffles*, p.117.

(6) *Ibid.*, p.34.

(7) *Ibid.*, p.162.

chevalier de la foi, elle était noble de la puissance d'un héros⁽¹⁾. Voilà ce qui s'écrit lorsque l'auteur ne respecte que la grammaire de la différence.

Le parti pris de la féminisation chez Cixous se situe du moins du côté de la libération des forces (sexuelles) des mots, du texte et finalement des êtres. L'écrit tente d'approcher la bisexualité jusque dans les mots.

Les conditions de la félicité énonciative sont-elles remplies ? En fait il n'y a pas une correspondance simple entre l'énonciation et ses conditions de satisfaction. Ne serait-ce que parce qu'il y a sans cesse "biffure énonciative" avec le changement du sexe de la narratrice : *"Délivrée ! (...) je ne suis plus à la merci des règles d'unité, de non-contradiction, et autres formalités policières. Genre : en jeu"*⁽²⁾. Le corps de l'écriture tisse alors du masculin et du féminin dans le corps même de la femme : la bisexualité de la femme tresse du Sa et du Sé : *"Je suis mal née ! Née mâle"*⁽³⁾, *"une vision familière : une place triangulaire, bisexuelle avec son pubis de tendre verdure, taillée par un soin japonais, et la vibrante tige d'une pagode qui s'érige, mêlant de mâle les phanères féminines"*⁽⁴⁾, *"c'est le double sexe impérieux"*⁽⁵⁾.

Le prière d'insérer de Souffles explique le sujet du livre en résumant l'histoire de la narratrice : *"Dans sa course vers la source elle traverse son histoire entre Grèce et Palestine, les grands corps mythiques où se fondent le masculin et le féminin ; aveugle et voyante elle traverse ses jeunes contrées érotiques bisexuelles"*⁽⁶⁾. On comprend maintenant les allusions faites à Samson, nettement marqué par ses caractéristiques masculines. Le texte établit d'abord les différences : *"Je devinais nos différences. Nous vivions nos fragilités sur des modes opposés"*⁽⁷⁾ ; ensuite s'effectue la fusion des deux sexes : *"il se dépense, se fend d'enfants en tous genres, ... lui-même la mère ... et lui-même*

(1) *Entre l'écriture*, p.153.

(2) *Souffles*, p.28.

(3) *Ibid.*, p.88.

(4) *Ibid.*, p.80.

(5) *Ibid.*, p.103.

(6) *Ibid.*, dos de la couverture.

(7) *Ibid.*, p.30.

n'est plus qu'un carrefour d'échanges d'identités sexuelles qui brouillent la lisibilité.

Ce que la société dénigre sous l'appellation d'homosexualité est ici exaltée dans sa signification non pas littérale, mais symbolique. Accueillir en soi les diverses possibilités attribuées aux deux sexes, c'est se laisser habiter par tous les autres et accepter sa multiplicité. C'est dans ce sens que Cixous demande de revaloriser la notion de **bisexualité**.

La conception cixousienne de la bisexualité signifie permettre qu'il y ait *"de l'autre"* en nous, que l'autre nous traverse : *"deux-seulement ? ? Pourquoi pas tous les deux et les entre/s"*⁽¹⁾. La bisexualité de la narratrice déploie, au-delà de l'interdit, ce désir inassouvi de la réconciliation non des contraires mais des différents et des différences.

Il semble qu'il s'agit d'une démarche de l'écriture et d'une tension du personnage vers une *"éruption d'un nouveau corps"*. Le texte vise à constituer un **"troisième corps"**, un corps plus bisexuel qu'asexuel : *"l'intersection de nos deux désirs tendus tout droits sous forme d'un troisième corps"*⁽²⁾, c'est *"un genre plus ou moins masculin ou féminin ou incertain"*⁽³⁾.

Masculin et féminin sont en intersection, l'un dans l'autre. C'est le signe archaïque du désir du Même et de l'Autre, la fusion souhaitée du *"toimoi, moiui moi"*⁽⁴⁾. Ce que tout un lexique métamorphique tend à signaler. Le texte met en scène un fourmi, une sigle, la rêve : *"en attendant de pouvoir nommer cet être qui n'est encore là qu'absence. (...) tout le monde l'attend ! Qui ? cette être de haute taille ?"*⁽⁵⁾.

Le "e" muet notamment fait aussitôt mu(t)er les significations. Il y a enfante, fauconne, cielle. Cixous oblige la grammaire à admettre une exception aux règles de la concordance des genres : *"Je les vois alors de tout près, je vois leur folie, leur secret. Il était le plus beau d'une femme, il était la plus majestueuse des femmes, il était rayonnant de la majesté d'une femme. Et plus belle qu'un jeune homme, plus beau qu'un*

(1) Cixous in GRUBER, M. C. et CIXOUS, H. : **HL Cixous Photos de racines**, Ed. Des Femmes, '94, p.60.

(2) CIXOUS, H. : **Le troisième corps**, Ed. Grasset, '70, p.215.

(3) **Souffles**, p.103.

(4) CIXOUS, H. : **Dedans**, Ed. Des Femmes, '86, p.196.

(5) **Souffles**, p.44.

révoquer les événements afin que subsiste seul un acte de langage : transgresser.

Le métadiscours permet de repérer des points sensibles dans la manière dont la formation discursive de la transgression définit son identité. Le plus souvent, le métadiscours s'exhibe comme tel, le **dérapiage verbal** fait sens : *"Délestée entre temps des respects désuets, décences et civilités dues, à la société, à la vraisemblance. La phrase d'avant, craignant encore que l'on m'accuse de dévergondage mental, je m'en étais accusée la première, quand je n'avais pas pu m'interdire certaines aberrations"*⁽¹⁾.

D'autre part, Cixous "traite" du genre, traite au sens de transforme, échange, négocie. A priori, l'œuvre s'attache à faire jouer la polyvalence du mot "genre" dans trois domaines au moins : du biologique (génétique et sexuel), du grammatical, du littéraire. C'est précisément de cette articulation qui les considère ensemble, et de la triple pratique suscitant des interrogations d'ordres divers que naît le processus transgressif.

Masculin ? Féminin ? Le texte cixousien renverse les frontières, bouscule l'opposition duelle. Aussi faut-il étudier comment se déclinent concrètement les façons multiples d'être "une" femme. Le livre de *Promethea* découvre la pluralité de l'être. Je a *"la sans-natveté d'une femme de 1982 avec masculin et féminin se cotoyant fièrement (...) merveilleusement égaux..."*⁽²⁾ Souffles ajoute : *"être transformée en plusieurs sexes qu'éclairent les corps"*⁽³⁾, *"à travers temps et terres s'accouche des Je divers dont il fait les héros de ses cultes"*⁽⁴⁾ et *"J'étais fou d'inquiétude (...) je faisais d'épuisants efforts pour (...) comprendre le cirque que j'étais (...), mais la compréhension n'arrivait pas. J'étais coincé (...) naguère la vision de mon slip plein de sang m'aurait fait vaciller. J'y vis un signe de cette langue dans laquelle j'étais jetée"*⁽⁵⁾.

Au centre de cette dialectique du double et de la fusion des sexes opposés repose le problème de l'identité dans son sens d'unité. Le roman

(1) Souffles, p.143.

(2) Le livre de Promethea, p.44.

(3) Souffles, p.119.

(4) Ibid., p.31.

(5) Ibid., p.34.

naît de l'individu lui-même, dans le second, il est en quelque sorte une réaction à un événement externe.

Dans la morphologie des Nsa, trois types de dérivation prédominent :

- La dérivation en -tion : *"une admiration me transporte"*⁽¹⁾.
- La dérivation en -ment : *"un peu d'étonnement me gagne"*⁽²⁾.
- Les déverbaux non-suffixés : *"Si l'angoisse me prenait ! je crierais"*⁽³⁾, *"mon cœur enfonce dans ma chair des serres crispées par la terreur"*⁽⁴⁾.

Parmi les adjectifs dérivés de Nsa, trois grands types sont majoritaires :

- Une formation de type *"participe présent"* : *"elle se sentait tomber (...) dans un ravin intime, enivrant"*⁽⁵⁾.
- Une formation de type *"participe passé"* : *"elle s'éprouve enfin folle, légère, débarrassée de ses histoires, (...) soulagée"*⁽⁶⁾.
- Une formation suffixale en *"-eux"* : *"Il m'est maintenant agréablement douloureux de parcourir cet album de visions"*⁽⁷⁾.

Ce lexique débordant de psychologisme est paradoxalement le signe d'une transgression.

***Une écriture de trans-/transe :**

Il n'est pas étonnant que les mots commençant par trans- apparaissent souvent sous la plume d'H. Cixous. Sa vision s'effectue par translation (méditation sur le livre et l'écriture), transformation et transgression. L'œuvre est la transcription de ces multiples mouvements.

Comprendre un texte consiste toujours à saisir l'intention qui s'y exprime sous la forme d'un macro acte de langage explicite ou à dériver de l'ensemble du texte. La pratique discursive de Souffles consiste à

⁽¹⁾ Souffles, p.55.

⁽²⁾ Ibid., p.81.

⁽³⁾ Ibid., p.86.

⁽⁴⁾ Ibid., p.196.

⁽⁵⁾ Ibid., p.50.

⁽⁶⁾ Ibid.

⁽⁷⁾ Ibid., p.83.

mécanique mais à une construction rhétorico-argumentative, nous parlerons non pas de causes mais de "raisons" des émotions⁽¹⁾.

Le sentiment peut se traduire par diverses manifestations corporelles ce qui se révèle sur le plan de l'expression linguistique par l'importance des expressions métaphoriques ou des constructions semi-figées : "Ulcérée, postée à l'angle d'une rue, clouée par une passion, je ne pouvais bouger"⁽²⁾, "ce spectacle me paralysait"⁽³⁾.

Qu'est-ce qu'une construction psychologique ? "Dans une construction psychologique, un des arguments (qui peut être incorporé dans le verbe) est une psy-chose, un objet psychologique ne se trouve que dans l'espace mental, comme une émotion ou un sentiment ; de plus, un autre argument est "affecté" par la psy-chose. Dans l'espace physique, quand un verbe exprime un contact entre deux objets, ce contact induit un changement d'état dans l'un ou l'autre de ces objets, donc il est affecté. De même, pour l'affecter dans l'espace mental, la psy-chose est mise en contact avec une entité qui peut être touchée par l'émotion ou le sentiment exprimé par la psy-chose"⁽⁴⁾ ; par exemple : "Sa pureté me frappe et m'étourdit"⁽⁵⁾, "une lourdeur brusque me désenchante"⁽⁶⁾. Où se trouve la psychose ici ? Le sujet ("sa pureté", "une lourdeur") est un Actualisateur c'est l'entité qui suscite l'événement et c'est une psy-chose puisqu'il se situe dans l'espace mental.

En langue, certains Nsa (noms de sentiment) sont vus comme ayant une origine qui se confond avec le lieu psychologique, ce sont les **endogènes** : "j'atteins bientôt l'extase où tien et mien sont ravis"⁽⁷⁾. Pour les autres, les **exogènes**, l'origine est vue comme extérieure au lieu psychologique : "J'échappe d'effroi"⁽⁸⁾. Dans le premier cas, le sentiment

(1) Cf. PLANTIN, C. : "L'argumentation dans l'émotion" in *Pratiques* № 96, décembre '97, pp.81/97.

(2) *Souffles*, p.108.

(3) *Ibid.*, p.34.

(4) BOUCHARD, D. : "Les verbes psychologiques" in *Langue française*, № 105, février '95, numéro spécial : *Grammaire des sentiments*, pp.8/9.

(5) *Souffles*, p.54.

(6) *Ibid.*, p.93.

(7) *Ibid.*, p.21.

(8) *Ibid.*, p.185.

M. Gross formalise cette association en la notant par un prédicat sémantique : *"P (sent, h) où P est une relation prédicative qui lie les deux variables : un sentiment sent et un humain h"*⁽¹⁾.

L'analyse du discours ému sera fondée sur les notions linguistiques de **lieu psychologique** et d'**énoncé d'émotion** ou de **sentiment**. Nous parlerons indifféremment de sentiments ou d'émotions.

Un **lieu psychologique** est un substantif marqué (+ humain) que ce trait lui soit inhérent ou qu'il lui soit attribué figurément : *"le mot "honte" me hantait. Il en fut de la "honte" comme d'un de ces concepts qui empoisonnaient mon existence de leurs menaçantes vibrations, m'imposant doute et pénitence. Me tyrannisant"*⁽²⁾.

Dans un **énoncé d'émotion**, le sentiment est toujours attaché à la personne qui l'éprouve. Selon la formule **Sent (h)**, le *"sent"* est fonction d'une variable **h** ; il existe alors autant de fonctions que de sentiments, un énoncé de sentiment est donc un énoncé prédisant un terme d'émotion d'un lieu psychologique : *"nous traversons des ruines dont la vue me donnait un malaise insupportable"*⁽³⁾.

Dans l'énoncé de sentiment, sentiment et lieu psychologique sont toujours désignés explicitement. Cette notion peut être étendue aux énoncés utilisant des moyens indirects de désignation des émotions et des sentiments, par exemple un terme de couleur : *"Je rougis"*⁽⁴⁾.

Le mode de déductions de ces émotions est différent de celui des émotions figurant dans les énoncés d'émotions ordinaires. (*"Je rougis"* = Désir/Honte/Rage). Les unes sont reconstruites sur la base de descriptions linguistiques d'états émotionnels conventionnels. Les autres à partir d'énoncés quelconques ; elles ont le statut de conclusions d'argumentation. Dans le premier cas, on accède à l'émotion par ses *"conséquences"* (argumentation indicielle) et dans le second par ses *"causes"*. Pour souligner qu'on n'a pas affaire à une inférence

(1) GROSS, M. "Une grammaire locale de l'expression des sentiments" in *Langue française* 105, février '95, numéro spécial : *Grammaire des sentiments*, p.70.

(2) *Souffles*, p.168.

(3) *Ibid.*, p.89.

(4) *Ibid.*, p.26.

pouvons paraphraser cette assertion comme suit "Je suis en rage donc je pleure".

Par ailleurs, il existe une classe de verbes qui expriment des sentiments et des émotions appelés souvent "*verbes psychologiques*". On peut identifier le sujet comme jouant un rôle de "**Sujet Expérienciel**" c'est en lui que se déroule l'expérience psychologique tandis que son complément d'objet joue le rôle de "**Déclencheur**". "*De ce sang-là je suis jalouse*"⁽¹⁾.

Parfois, c'est le complément d'objet qui constitue l'**Objet Expérienciel**: "*L'angoisse me contrarie*"⁽²⁾, "*Son parfum m'extasie*"⁽³⁾.

Les verbes sont parfois de simples supports, ils peuvent comporter des modalités de sens: "*Quelque chose dans l'idée de la balle me donnait (...) un doux chagrin*"⁽⁴⁾, "*une passivité sans mollesse me prête à des fureurs contraires*"⁽⁵⁾, "*une formidable douceur pénètre les deux êtres*"⁽⁶⁾.

Voici des phrases simples qui expriment des sentiments: "*je me deviens incertaine*"⁽⁷⁾, "*je me consumai*"⁽⁸⁾. Les phrases suivantes sont plus complexes: "*La rudesse de ma joie me fait peur*"⁽⁹⁾, "*annuler l'espace qui sépare l'extrême-orient de l'extrême-occident me gênait hier comme de me mettre nue à l'Opéra*"⁽¹⁰⁾, "*cette phrase m'émouvait presque. Chaque mot m'eût fait pleurer de notre côté, (...) "Le corps était" me blesse quelque part*"⁽¹¹⁾.

⁽¹⁾ Souffles, p.85.

⁽²⁾ Ibid., p.196.

⁽³⁾ Ibid., p.220.

⁽⁴⁾ Ibid., p.97.

⁽⁵⁾ Ibid., p.37.

⁽⁶⁾ Ibid., p.39.

⁽⁷⁾ Ibid., p.140.

⁽⁸⁾ Ibid., p.109.

⁽⁹⁾ Ibid., p.60.

⁽¹⁰⁾ Ibid., p.52.

⁽¹¹⁾ Ibid., p.82.

nécessairement différé. Comme énonciation, comme expression, la parole est celle d'un JE, inscription d'un sujet. Rapprocher l'écriture de la parole c'est alors rappeler ce que parler veut dire : questionner la parole comme discours, c'est-à-dire comme maîtrise et comme action.

***Analyse du discours ému :**

L'étude du lexique occupe une place importante dans l'analyse du discours en raison du rôle privilégié qu'il joue dans la conscience des locuteurs. Pour ces derniers, l'identification des formations discursives passe par le repérage de mots caractéristiques. Il s'agit donc d'envisager les unités lexicales comme des éléments singuliers intégrés à des stratégies.

Il y a des structures discursives spécifiques à la fiction, liées à la présence dans le texte de personnages fictifs doués d'une vie intérieure. Ces structures sont principalement celles qui permettent de rapporter les faits psychiques ou d'y faire référence moyennant **les noms et les verbes de sentiment et/ou le monologue intérieur**.

A un stade primaire de la conscience, le langage se divise : une part est et reste de la langue verbale et l'autre part serait une verbalisation sans verbe. Le manque de langue s'exprimerait ainsi dans les émotions indicibles, la pathologie quotidienne qui parle l'informulé. Mais qui reconstituera cette partie manquante de la langue ? L'écriture romanesque ; les émotions imprègnent le langage de leur flux : *"Au diapason, une émotion accélère mon sang, je présente bientôt les symptômes de la plus violente excitation"*⁽¹⁾.

Le discours argumentatif peut tendre à accréditer une thèse, un *"devoir croire"* comme un *"devoir faire"*. On peut de même *"argumenter des émotions"*, des sentiments, des attitudes psychologiques, c'est-à-dire fonder sinon en raison, du moins par des raisons un *"devoir éprouver"*. On peut donc justifier une émotion par l'existence d'un état de choses tout comme on peut, par exemple, arguer d'une émotion pour justifier une action : *"De rage je pleure"*⁽²⁾; nous

⁽¹⁾ Souffles, p.41.

⁽²⁾ Ibid., p.129.

Chapitre II

“L'en-je” de l'écriture

“Arrive l'écriture enje”⁽¹⁾

Dans le texte cixousien, l'écriture est une actante : adjuvante et opposante, objet et sujet de la quête : *“La question de l'écriture est mon adversaire”⁽²⁾*.

L'écriture passe nécessairement par la mise “enje” ; ce qui est cardinal c'est cette mise en pro-nom – mise pour le nom, à sa place – c'est le déplacement in(dé)fini du sujet actif/passif, dès lors sujet de, sujet à glissements. La narration est faite à la première personne du singulier, soit “en je” si l'on sépare les deux syllabes du mot. En même temps, l'écriture est un enjeu, si l'on y ajoute la lettre finale perdue : *“Voici l'énigme”⁽³⁾*.

La mise en je est inhérente au cours même de l'écrire qui est discours ; une révélation de la double exigence qui place l'écriture sous l'égide de la scription et de la diction.

La pragmatique a tendance à souligner le fait que la “prise de parole” constitue un acte virtuellement violent, qui met autrui devant un fait accompli et réclame de lui une reconnaissance. En énonçant, le JE se confère une certaine place et assigne une place complémentaire à l'autre. Cette valorisation de la parole comme telle pose la question de ses rapports à l'écriture. Qu'est-ce qui caractérise la parole ? Il y a d'abord l'acte même de parole, la prise de parole est expression d'un besoin de parler ; les femmes, trop longtemps muettes, parlent pour se dire. La parole comme expression d'un corps vivant s'oppose ainsi à l'écriture comme productrice d'un texte coupé de son origine, distancié et

⁽¹⁾ CIXOUS, H. : *Illa*, Ed. Des Femmes, '80, p.176.

⁽²⁾ *Le livre de Promethea*, p.22.

⁽³⁾ *Souffles*, p.10.

renaissance. La nudité équivaut à l'intégrité et à la plénitude : *"Est-ce une dépense, cette nudité, – ou une innocence, ou une indifférence ?"*⁽¹⁾.

La nudité féminine s'exhibe sans pudeur, appel au voyeurisme du lecteur – certes – mais aussi avertissement : *"Elle est : nue ... Je veux dire : la nudité (...) notre mère celle qui rompt les mutismes et fait ruisseler les cris, l'imposante, la belle, l'accablante menace, et je sais son nom : nudité de la nudité"*⁽²⁾.

La notion de "nudité" en appelle à une identification projective vécue dans la gêne, le malaise. Nous nous imaginons dans la situation de celui qui est dépouillé de ses vêtements, tandis que celle de "nu" est médiatisée et distanciée par une représentation mentale. La femme nue, selon que celle-ci est regardée par un homme (appréhension intéressée) ou par un artiste (appréhension esthétique) la vision de son corps est modalisée soit dans le registre esthétique du nu, soit dans le registre libidinal de la nudité. Sous le regard artiste, la femme peut alors apparaître comme une sorte de machine organique dont la seule finalité serait de produire des aspects formels, textuels. Ainsi la nudité, chez Cixous, serait-elle la puissance même du nu, nudité du corps et de peinture scripturale : *"Se laissait (...) déshabiller (...) veillait à parfaitement sombrer aux mains puissantes dans le bain de sa nudité"*⁽³⁾.

C'est le règne du **personnage – corps**. Le texte dévoile les corps en leur anatomie, leurs instincts, leurs appétits, leurs désirs, leurs fonctions.

De tout ce qui précède se dégage la création d'une **poétique romanesque du corps** dont il nous reste à déterminer les règles de structure et d'écriture.

⁽¹⁾ Souffles, p.105.

⁽²⁾ Ibid., p.50.

⁽³⁾ Ibid., p.39.

La notion d'affranchissement lie, métonymiquement, le vol à l'accouchement. Il y a naissance d'un élément, d'une fonction, d'un état de conscience nouveaux. C'est une "délivrance", mot qui s'applique aussi bien à un accouchement qu'à une libération : *"de cet accouchement il me faut extirper toutes les intensités"*⁽¹⁾.

Le corps du scripteur, son corps réel, imaginaire, fantastique, tous sont présents dans la trame de son œuvre. La création s'accompagne d'activités corporelles, de travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation : *"Soit accomplie la naissance (...). Engrossée d'arbres aux croissances démentes, d'hydres (...) accouchait par le gosier, les aisselles, l'anus, (...) de la merde lui sortait du nez"*⁽²⁾.

Pris dans sa relation mère-enfant, le texte se signale par une succession de naissances. Souffles, mis en abyme, se donne ainsi : *"Sur la table ce livre aux mille feuilles enceintes"*⁽³⁾. Le texte affiche sa féminité dans l'étalage de ses dimensions et potentialités multiples.

Cixous emploie souvent la métaphore stéréotypée de la maternité pour décrire la création littéraire : *"J'accouche. J'aime accoucher ... Une envie de texte ! (...). Mes seins débordent. Du lait. De l'encre. L'heure de la tétée. Et moi ? Moi aussi j'ai faim. Le goût de lait de l'encre"*⁽⁴⁾. Les termes décrivant le processus sont intentionnellement empruntés à des comparaisons somatiques. La femme traditionnellement reproductrice devient productrice au sens de l'acte créatif intellectuel : *"Cet accouchement m'aura surprise. Encore un de ces coups (...) dont les femmes ont (...) les secrets"*⁽⁵⁾.

Si l'accouchement implique rhétoriquement une naissance, la nudité – elle – est une re-naissance. Rhétorique, érotique ; entre les deux, pivot dérobé du métagramme, *"le corps"*.

Le corps se libère des contraintes morales, sociales, intellectuel – les ..., il ose être lui-même, sans artifice, accomplissant ainsi une sorte de

⁽¹⁾ Souffles, p.68.

⁽²⁾ Ibid., p.47.

⁽³⁾ Ibid., p.152.

⁽⁴⁾ Entre l'écriture, pp.40/41.

⁽⁵⁾ Souffles, p.199.

qu'aussitôt lancée, nous puissions reprendre souffle et former un autre chant ⁽¹⁾.

La musicalité du chant suscite la gestualité dans la danse :
"J'écoute en moi le chant qui invite et fait danser" ⁽²⁾.

La danse c'est l'absence de toute contrainte, un mouvement rythmique aux moyens d'expression illimités tels ceux de la vie. Tous les dynamismes de l'existence réprimés ou refoulés par le conscient, peuvent s'exprimer par la danse. Elle constitue, ainsi, une possibilité de décharge cathartique. Il y a donc libération des refoulements, inhibitions, interdits, tensions : *"Danse : le rythme de son corps à chaque seconde, l'élan, inscrit jusqu'en l'immobile suspens, le réveil dans le sommeil. Et celui de sa vie entière"* ⁽³⁾.

Les élans de la danse mènent aux élans du vol. Ce dernier exprime le fait qu'il s'est effectué une mutation ontologique dans l'être humain lui-même : *"Le vol exige la métamorphose de celui qui l'opère"* ⁽⁴⁾.

Le vol pourrait traduire la nostalgie de voir le corps se comporter en "esprit", de transmuier la modalité corporelle en modalité de l'Esprit : *"Il n'y a pas de pulsion qui ait été, depuis l'enfance, aussi souvent comprimée que la pulsion de vol"* ⁽⁵⁾.

Voler dans les airs est avant tout un acte de transcendance au sens jungien du terme. L'envolée évoque les efforts de libération des contraintes imposées : *"Une fois qu'elle a volé, la femme peut tout franchir"* ⁽⁶⁾, *"En vol se libère la femme primitive (...) épargnée par l'accablante religiosité masculine"* ⁽⁷⁾. Le vol est également conçu comme un acte identitaire : *"Il me vient, tandis que je tourne autour du vol, cette phrase : "parce que je vole, je me sens femme"* ⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ Souffles, p. 71.

⁽²⁾ Ibid., p. 124.

⁽³⁾ Ibid., p. 11.

⁽⁴⁾ Ibid., p. 164.

⁽⁵⁾ Ibid., p. 166.

⁽⁶⁾ Ibid., p. 186.

⁽⁷⁾ Ibid., p. 180.

⁽⁸⁾ Ibid., p. 166.

ouvertures communicantes. Il assume une fonction épistémologique étant le signe de la réappropriation du désir du sujet producteur.

Le **pénis** évoque la source de vie, le principe de génération, la procréation, la force vitale, le pouvoir fertilisant masculin du monde ; bref, l'énergie au niveau physique, psychique et spirituel : *"son pénis – devait pousser non pas en appendice comme le pénis commun, mais en harmonie avec l'indivisible tout"*⁽¹⁾.

Paradoxalement, le phallus se trouve signe de féminité : *"J'ai dit pénis ? N'empêche qu'il fut le signe le plus heureux d'une infinie féminité"*⁽²⁾. Souvent, il revêt certaines formes métaphoriques : *"c'était un sceptre, – ou un arbre, ou une jeune et frémissante queue, ou l'hésitation d'une poussée entre plusieurs érections comme un long cou de reine qui brandit sa tête et l'offre à l'adoration"*⁽³⁾.

Quant à l'**anus**, il multiplie les images de sodomie : *"ton anus, – enfin ! livre-le moi, si longtemps fermé, ce passage tant jaloué !"*⁽⁴⁾, *"Et dans le rayonnement de son cul, je m'absorbe je ne sais combien de temps"*⁽⁵⁾.

*Physicalisation textuelle :

Le corps est traité plastiquement, musicalement et gestuellement. Coloré par la voix et par le geste, il devient **physicalisé**.

Les phrases de Cixous sont rapides, hachées, elles cernent, s'acharnent : *"Je vais, je reste, je viens, je tarde, je comprends celle qui n'en finit pas et celle qui se précipite. Je monte je descends"*⁽⁶⁾.

Cet univers de l'imminence pose l'oreille écrivante sur la musique respiratoire. Sans loi, seule sa musicalité, son euphonie comptent : *"un certain rythme des respirations"*⁽⁷⁾, *"il faut l'aide d'une musique solennelle"*⁽⁸⁾, et *"que s'excrète une seule longue phrase pour*

(1) Souffles, p.55.

(2) Ibid., p.56.

(3) Ibid.

(4) Ibid., p.69.

(5) Ibid., p.71.

(6) Ibid., p.196.

(7) Ibid., p.40.

(8) Ibid., p.71.

Voix ! un jet, – une telle voix, et j'irai droit, je vivrais. J'écris. Je suis l'écho de sa voix son ombre – enfant, son amante.

"Toi !" La voix dit : "toi". Et je nais ! – "Vois" dit-elle, et je vois tout ! – (...) Là ! c'est la voix qui m'ouvre les yeux, sa lumière m'ouvre la bouche, me fait crier. Et j'en nais"⁽¹⁾.

Cixous préconise l'intégration du discours dans le corps et dans la voix et du corps et de la voix dans le discours. La voix habite l'énonciation du texte, une voix désormais conçue comme une des dimensions de la formation discursive.

Nous assistons à la performance jouissive de la production même de la parole *"la voix fait mon corps"*⁽²⁾. Le texte devient le théâtre d'une **écriture vocale**. Ecrire vocalement c'est écrire la parole reliée au corps par la voix, par le rythme de la voix qui donne au langage sa prosodie, le rythme d'une musique humaine, musique affective : *"faire sonner les échos des voix mêlées"*⁽³⁾, *"une musique organise les milliards de relations qui nous font chair"*⁽⁴⁾.

Sans la langue, la parole est impossible. Sous son aspect positif, la langue symbolise les possibilités créatrices du langage ; la langue coupée ou absente est un symbole de **castration**, le Verbe ne pouvant plus créer : *"Je fus, suis sans langue (...) je fus (...) séparée de ma voix, le corps ici, la langue détachée se lamentant là"*⁽⁵⁾.

Les lèvres se rapportent à la parole : *"à l'intérieur ne frémir que les lèvres pour s'attirer la voix"*⁽⁶⁾. Ayant trait à la sensualité, une grande lèvre pendante est un attribut phallique : *"ces lèvres si rarement réussies par la nature (...) aux contours ourlés finement, chaque lippe doucement gonflée comme une gousse de clémentine"*⁽⁷⁾.

Le texte met à nu les sexes autant que la sexualité. Cixous a reconnu au corps une fonction subversive. Le bas du corps y prend une valeur topologique comme bas de la naissance, de la transformation, des

(1) Souffles, p.9.

(2) Ibid., p.14.

(3) Ibid., p.83.

(4) Ibid., p.16.

(5) Ibid., p.17.

(6) Ibid., p.25.

(7) Ibid., p.141.

créer ou détruire suivant l'intention de celui qui la manie : *"Voix ! se frayer à travers les âges sans s'user, à travers les parois coriaces des gorges fraîches, imposer l'unique couleur de son style aux voix des peuples cultivés"*⁽¹⁾.

Le Logos est le *"Logos Spermatikos"*, le *"Verbe qui ensemente"* des stoïciens, est l'esprit Créateur qui engendre : *"je suis l'enfant de la voix"*⁽²⁾.

La voix donne une dimension corporelle et matérielle au texte. Cette matérialité est l'incarnation du texte dans le corps des personnages. La voix dit toujours plus que le Sé du personnage elle ne se contente pas de porter un message ou de caractériser l'état d'un personnage fictif, elle est aussi un Sa (une matérialité corporelle). Aussi délaissions-nous une sémiologie classique, pour laquelle la voix n'est que le simple Sé du personnage, pour une sémiologie de type barthésien. La sémiologie classique ne s'intéresse qu'à la fonction communicative de la langue et de la voix. La **sémiologie barthésienne**, au contraire, est sensible au **"grain de la voix"** : *"La sémiologie serait dès lors ce travail qui recueille l'impur de la langue, le rebut de la linguistique, (...) rien moins que les désirs, les craintes, les mines, les intimidations, les avances, les tendresses, les protestations, les excuses, les agressions, les musiques dont est faite la langue active"*⁽³⁾. Il s'agit de saisir cette corporalité de la voix nue qui est taillée dans la même étoffe que le corps (trans)parlant.

Cixous souligne le caractère inextricable du couple Voix/Ecriture : *"Ecriture et voix se tressent, se trament et en s'échangeant, continuité de l'écriture/rythme de la voix, se coupent le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris"*⁽⁴⁾. Aussi le portrait du personnage est-il un **portrait vocal**. Cette primauté de la voix sur le visage, ce perspectivisme sonore déplacent les données mêmes du perspectivisme ; celui-ci se prolonge en un portrait par la seule parole.

Soit l'incipit de *Souffles* : *"La voix dit : "Je suis là". Et tout est là. Si j'avais une pareille voix, je n'écirais pas. Je rirais (...)"*.

⁽¹⁾ *Souffles*, p.75.

⁽²⁾ *Ibid.*, p.14.

⁽³⁾ BARTHES, R. : *Leçon*, Ed. Du Seuil, '78, pp.31/32.

⁽⁴⁾ *La jeune née*, p.172.

le temps qu'à bout de bras brandies des cymbales se heurtant à l'Opéra⁽¹⁾.

Pour Cixous, les femmes sont des "êtres à mains" qui ont toujours dû toucher pour comprendre. C'est la main qui prend contact, exécute : "Cette main ne s'abattra pas sans briser à jamais l'enveloppe d'un corps"⁽²⁾. Elle agresse, défend ou caresse : "D'une main la frapper de l'autre main la caresser. Et d'une main elle tient sa robe blanche serrée contre son corps tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher"⁽³⁾. Elle est ressentie comme un instrument de la puissance opérante et elle en est le symbole : "Et Abraham étend la main et prend le couteau pour immoler l'... d'un nouveau corps amoureux"⁽⁴⁾.

Chez les musulmans, la "Main de Fatma" assure la protection divine : "une main de Fatma (...) mais géante, dressée, les doigts collés (...), les bouts des doigts bien ronds"⁽⁵⁾.

La main, active et parlante, est à tel point liée à l'esprit qu'il existe un véritable langage des mains : "Une main blanche, vient se poser avec des grâces de colombe, sur le bras désarmé d'elle-même, notre furie s'apaise et se rend (...). Dans l'intervention de la main on décèle l'influence de la poigne spirituelle"⁽⁶⁾, "Je peux même, grandie par la douleur, poser doucement ma main sur sa tête, (dans mes doigts le tremblement complice d'un de ces désarrois qu'une femme sait communiquer à une femme sœur)"⁽⁷⁾.

Chaque province du corps joue tour à tour un rôle de premier plan. La hiérarchie entre ces segments n'est jamais fixe. Chaque segment devient alors le centre du mouvement dans une sorte de "démocratie corporelle". La voix en tant que manifestation physique domine le texte cixousien. Dans le Nouveau Testament, Saint Jean évoque le "Verbe qui était Dieu" : "O voix ! pouvoir !"⁽⁸⁾. Par le biais de la voix, la parole peut

(1) Souffles, p.77.

(2) Ibid., p.46.

(3) Ibid., p.188.

(4) Ibid., p.48.

(5) Ibid., p.90.

(6) Ibid., p.131.

(7) Ibid., p.132.

(8) Ibid., p.74.

***Pour une topologie du corps :**

La maîtrise du code est la condition de la maîtrise du corps et des fantasmes liés à ses images archaïques. Un discours articulé avec rigueur est la condition de cohérence et de sens du corps. Avant de dénommer et de classer les choses, la parole traite des lieux du corps avec le double ou triple sens qui la caractérise.

Dire : *"le corps"*, c'est fonder une hypostase, si l'on entend par là une totalité pure qu'il est possible de circonscrire, de limiter. Le corps est assemblage, construction, mise en tout problématique d'éléments auxquels le langage restitue l'épars. Le travail rhétorique se double ainsi d'un travail *"dialectique"* clivant pour unir, dispersant pour rassembler.

C'est par le détail que le corps humain va être saisi, montré, disséqué. Il y a des parties privilégiées qui sont souvent mises en scène, décrites. C'est comme si le langage avait pour effet de fragmenter cette matière sécable, de pulvériser cette chose-corps en l'appréhendant.

Ce corps est partagé, rassemblé et arpenté en tous sens. Singularité d'une chair qui s'anime en tant que bouche, mains, bras, etc. dans un renversement de la chaîne métonymique : l'organe devient le tout : *"Tci nous sommes faits de pièces et de morceaux"*⁽¹⁾.

Le discours du corps s'effectue par une mise en corps de la langue et ce processus de symbolisation lève le clivage entre le physique et le symbolique. Cette mise en texte du corps qui est une mise en corps du texte aboutit à la rencontre entre l'anatomique et le symbolique.

Le bras est souvent focalisé car il évoque spontanément l'activité et le travail, la capacité de créer. C'est un symbole de puissance dans l'action, de crédit d'influence et de possibilité de protection : *"je repose en cet instant aux creux de ses bras sous la forme d'un enfant"*⁽²⁾.

Dans le texte, c'est le bras levé d'Electre qui ordonne le sacrifice à travers la main d'Oreste. C'est Dieu qui ordonne le sacrifice d'Isaac à travers le bras levé d'Abraham. Ainsi la métaphore essentielle de l'Opéra des souffles devient-elle le brandissement du bras : *"Le temps que monte la note à une hauteur inouïe, se firent jouir et languir les visions jumelles"*

(1) Souffles, p.93.

(2) Ibid., p.84.

par tous mes vagins célestes l'incorporer ?⁽¹⁾, "chante mon con mon vierge corps mondial ma verge chanteuse"⁽²⁾.

Les connecteurs relient les signes grâce surtout au système des regards : "moi tout œil et trou"⁽³⁾. Le regard est l'instrument premier de l'interaction sans lequel aucun marqueur d'identité ne peut agir : regard porté par le sujet sur l'autre : "Et je devine comment son bon œil les couvre, et les encourage"⁽⁴⁾. Il s'agit de savoir "lire les yeux"⁽⁵⁾.

L'œil évoque la claire vision des choses par opposition à l'aveuglement de soi ; la lumière par opposition à l'ombre ; la clarté de la conscience par opposition aux ténèbres de l'inconscience : "que me vienne une deuxième vue capable de capter les traces lumineuses que jettent dans la nuit des temps au lieu d'ombres et d'images les corps des textes délivrés"⁽⁶⁾.

Quant aux sécateurs, ils servent à distinguer les différents ensembles qui interagissent : "Mon corps a un Secret. A qui se révéler ? Pas à moi. A l'amour. Pour qui démêler le rapport torsadé qui me tresse ensemble avec l'écriture, l'érotisme anal et t'aimer ?"⁽⁷⁾, "mon corps (...) mon désir, - mon œuvre - : en chaque ligne, chaque courbe, chaque épaisseur pulpeuse des complexions, (...) chaque ongle chaque mèche chaque cil allant chaque œil n'ai-je pas mis un soin passionné ?"⁽⁸⁾

Une certaine dualité se détache : "Si en moi deux mêmes mais égaux et semblables alternent et fusionnent, du patron je suis l'ensemble des contraires"⁽⁹⁾. L'un et l'autre semblent régis par un mouvement dit de "synchronie interactionnelle" : "L'un dans l'autre, je vis ensemble ces deux temps, à l'aide de ce corps changeant en toi, et d'une âme à plusieurs vues. L'un à l'autre se marient se donnent l'un à l'autre, l'un sens-né de l'autre"⁽¹⁰⁾.

(1) Souffles, p.120.

(2) Ibid., p.126.

(3) Ibid., p.15.

(4) Ibid., p.92.

(5) Ibid., p.33.

(6) Ibid., p.217.

(7) Ibid., p.215.

(8) Ibid., p.116.

(9) Ibid., p.176.

(10) Ibid., p.36.

perdu sa vie normale ne peut communiquer avec elle que furtivement par une fenêtre ; de la sorte s'établit un couplage topologique opposant le lieu de la frustration et le lieu du désir. C'est une axiologie spatiale qui relaie l'axiologie organique, et aussi l'axiologie sociale, selon une trame de couples où s'opposent l'ici et l'ailleurs, l'intérieur et l'extérieur, le clos et l'ouvert, le dysphorique et l'euphorique, la privation et la jouissance : *"Blancs sont les murs de la vision. Et depuis la fenêtre croit voir des forêts mystiques et hautes comme des pyramides (...). Lieux lumineux. Lieux sans mensonge et sans vanité"*⁽¹⁾. Mais le personnage se trouve engagé dans une praxis de vectorisation.

*Un processus de vectorisation :

Dans le texte cixousien, le portrait est a priori refusé, ou plutôt constamment dérobé, dissimulé. Les modalités du récit qu'empruntent ces dissimulations poussent les ressources de la description aux limites de ses possibilités. Dans le débat cherchant à définir l'homme entre ce qu'il est et ce qu'il fait, Souffles opte pour la seconde réponse : il n'est de portrait qu'engagé dans l'action.

Dans ce sens on repense la notion de signes individualisés pour établir des séries de signes groupés selon un procédé de **vectorisation**. Celle-ci est un moyen de relier des réseaux de signes. Elle consiste à associer et à connecter des signes qui sont pris dans des réseaux à l'intérieur desquels chaque signe n'a de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres. On distingue **trois grands types de vecteurs** : les **accumulateurs**, les **connecteurs** et les **sécateurs**.

Les **accumulateurs** sont conçus comme redondance et répétition du même Sé ou Sa. Par exemple, Souffles reprend et varie les mêmes attitudes corporelles notamment le coït ; soit cette prolifération de signes référant aux organes sexuels : *"Il me faut pour ne pas perdre une goutte du Tout un con cosmique"*⁽²⁾, *"il faut que mes couilles distillent les sèves accourues de toute la terre (...) comment ouvrir assez, chaque pétale dérouler m'évaser pour recueillir le bouquet des spermes différents et*

⁽¹⁾ CIXOUS, H. : *Limonade tout était si infini*, Ed. Des Femmes, '82, p.229.

⁽²⁾ Souffles, p.122.

récioproques où le corps est à la fois contenu (objet dans l'espace) et contenant (espace à explorer).

Entre l'espace et le corps naît une relation complexe soumise au principe de réversibilité. Celle-ci implique que le corps féminin puisse être métaphorisé comme lieu ou que le lieu se mue en entité corporelle par le biais d'une relation métonymique. Le portrait des personnages se confond avec la manière dont ils s'accordent avec ce qui les entoure, dont s'associent leur "**habitus**" sensoriel et leur "**habitat**".

Le corps atteint à son paroxysme une dimension épique dans *Le livre de Promethea*. Ce texte représente un débordement de toutes les limites. Le corps, libéré de ses entraves, est rivière et montagne. Ainsi Promethea sort-elle *"de son lit en écumant et c'est torrentiellement qu'elle tombe de toutes ses eaux bouillonnantes sur mon courant paresseux"*⁽¹⁾. Aussi H veut-elle prendre la montagne dans ses bras et l'envelopper. Ainsi le corps à corps amoureux s'incarne-t-il en terre immense à labourer, en terre *"avec une mer le long de ses hanches"*⁽²⁾, ou encore en pluie : *"Je pleus. Je suis dans l'état d'humidité passionnée. J'écume"*⁽³⁾. Le corps est à la mesure du cosmos.

C'est le paradoxe de la **phantasia** de permettre la plus grande visualité discursive et de tendre à la fois vers l'irreprésentable. Les descriptions reposent sur l'exercice d'une phantasia que susciterait le discours mais qu'on ne saurait référer à une visibilité réelle ; c'est une scène virtuelle où le corps se livre à sa métamorphose esthétique : *"Tu ne seras plus jamais mort maintenant mais en métamorphose"*⁽⁴⁾.

Dans la perspective bakhtinienne, un **chronotope** est une unité dans laquelle les indices spatiaux et temporels forment un tout intelligible et concret. L'action et le corps se conçoivent comme l'amalgame d'un espace et d'une temporalité. Le corps n'est pas seulement dans l'espace, il est fait de cet espace.

L'espace immédiat du personnage forme une sorte de prolongement et de second langage du corps. Par la fenêtre, le personnage peut voir la poésie du monde qui est dehors. La femme qui a

⁽¹⁾ *Le livre de Promethea*, p.57.

⁽²⁾ *Ibid.*, p.157.

⁽³⁾ *Ibid.*, p.94.

⁽⁴⁾ *Souffles*, p.123.

Cixous met en scène et en discours l'instance du non-sujet (textualisée par "*mon corps*" ou, encore plus métonymiquement par les différents organes) tentant de se faire – si l'on peut dire – instance sujet textualisée par le "*je*" de la narratrice (encore que le pronom puisse être l'anaphorique des deux instances). La figure centrale et récurrente liée ici à l'instance non-sujet est celle de la **métonymie** constitutive de l'instance : le corps, partie du tout qu'est le sujet.

Dans le cas du non-sujet, instance dépendante du corps, la métonymie semble donc la figure logiquement élue ; le corps organise un monde fragmentaire dont les lignes de force sont reliées au corps même qui en est la source. Chacun des organes a sa propre personnalité indépendamment du personnage lui-même. L'organe est vu tel qu'il est, comme un instrument au-delà de tout tabou.

Si Cicéron définit l'**actio** comme l'éloquence ou le langage du corps, dans le texte cixousien, voix est donnée au corps afin qu'il se dise lui-même sans médiation. Il devient donc lui-même sujet d'énonciation : je est bouche, oreille, peau, dans une dynamique énonciative qui unit mouvement et discours : "*Peau je suis dedans cette peau-là, tendue entre ses lèvres et ses doigts*"⁽¹⁾. Il y a dans cette phrase un double mouvement dedans/dehors, contenant/contenu ; il faut l'entendre comme un va-et-vient métonymique où "*je*" est peau, et où, simultanément "*je*" est dans la peau, avec la répétition de "*peau*" qui fait enveloppe autour de "*je suis*". Le "*je*" énonciateur élit des substituts dont le paradigme contribue à délimiter l'instance du locuteur discursif et qui sont autant d'effacements de l'individu derrière le statut de porte-parole.

Souffles ne s'encombre pas des visions conventionnelles du corps imposées par les pudeurs d'une certaine culture. Le corps n'est plus l'éternel refoulé ; il est nommé dans son amplitude : "*Être ma vivante cristallisation du plaisir (...) de n'être que ce corps aux fessiers drus, aux fibres fines et musicales*"⁽²⁾.

Cette "**autobiologie féminine**" s'articule sur le fantasme du corps féminin comme espace réservé. La relation qui s'établit ici entre **espaces** et **corps** va parfois jusqu'à dessiner des figures réversibles d'inclusions

⁽¹⁾ CIXOUS, H. : *Le livre de Promethea*, Ed. Gallimard, '83, p.100.

⁽²⁾ *Souffles*, p.126.

en abolissant la séparation qui tranche le corps du mot et le mot du corps, en inventant une langue de chair.

Le texte cixousien dramatise l'acte de langage-acte par excellence du corps parlant. Si, d'après Lacan, la langue quelle qu'elle soit, est une obscénité c'est parce que l'acte sexuel humain connote toujours l'acte de langage. L'acte sexuel, chez l'être parlant, pourrait n'être qu'un acte de langage : *"Tout est doté par mon acte d'une dimension supplémentai-re"*⁽¹⁾.

Chez Cixous, la figure du couple semble avoir disparu. L'univers fictionnel est délibérément **fémicentrique**, faisant maintes allusions à la physiologie féminine.

Nous n'hésiterons pas à parler d'**"écriture organique"** tant le corps et la précision de ses descriptions tiennent une place privilégiée. L'adjectif **"organique"** s'applique à ce qui est relatif aux organes du corps, ce qui provient des tissus vivants, se dit de ce qui concerne la constitution d'un être, d'un ensemble qui fait un tout. Cixous reconstruit le **"syllabaire charnel"**, l'**alphabet organique**.

Les descriptions sont empreintes des humeurs d'un corps expressif. Les **sécrétions corporelles** contribuent à une généralisation de l'organique : *"Elle pouvait (...) lui vomir dessus. Elle en était à ne plus rien désirer que cette jouissance : cracher, roter, éjaculer"*⁽²⁾, *"Leurs sueurs pas l'âcreté du sportif mais l'arôme de la sainteté"*⁽³⁾, *"Ce sang n'est pas de mort. J'ai mes règles"*⁽⁴⁾, *"Je pleure, mes troisièmes larmes"*⁽⁵⁾. L'approche anatomique permet de métaphoriser le corps au plus près de la corporalité. C'est ainsi que le processus de l'écriture lui-même devient un fonctionnement physiologique.

Le texte manifeste l'instance de base liée au corps. Conformément à la sémiotique du sujet, l'instance de base attachée au corps sera dénommée **instance du non-sujet** ; tandis que celle qui se définit par la conscience et surtout le jugement, source de certitude, sera l'**instance du sujet**.

(1) Souffles, p.135.

(2) Ibid., p.47.

(3) Ibid., p.19.

(4) Ibid., p.209.

(5) Ibid., p.149.

non-femme (...). *Que ça s'appelle femme est une ruse de poète* ⁽¹⁾. La construction de l'identité est une interaction qui met un sujet en relation avec d'autres sujets, avec des institutions, avec des corps, avec des mots.

L'identité, le sentiment d'être une femme tiendra à la cohérence entre la façon dont le sujet se sent femme (autoperception), dont elle le manifeste à autrui (représentation) et dont autrui lui signifie qu'il l'identifie comme telle (désignation).

"Jeune, la même toujours nouvelle, ma prime féminité" ⁽²⁾. Quand les femmes se disent, c'est une pure affirmation du besoin de s'exprimer, de rompre le mur du silence, de franchir les barrières de la langue, avec la levée des censures sur le corps : *"il a séparé mon corps de tout. De tout désir"* ⁽³⁾, *"Gosse (...) j'avais dès mon aube reçu ma première leçon de silence, de l'homme de biens, mon père. Ce que j'éprouvai d'une splendeur ravissante fut appelé hideux. (...) ils nous emmaillotent, ils nous dérobent à nos propres yeux"* ⁽⁴⁾.

Selon Cixous, c'est en écrivant son corps que la femme pourra inventer une écriture différente : *"A censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. Ecrire, acte qui non seulement "réalisera" le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme (...) qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus tous scellés... Ecris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. Enfin va se déployer l'inépuisable imaginaire féminin"* ⁽⁵⁾.

Pour être totalement femme, pour se reconnaître et être reconnue comme telle, il faut investir ce paramètre identitaire qu'est le sexe féminin comme un axe privilégié de définition de soi : *"Ecoute, très pure matrice pleine de chairs différentes"* ⁽⁶⁾.

N'y a-t-il pas éclosion, dans l'œuvre de Cixous, d'une possible réconciliation entre le corps et son mot ? La question du symbolique pourrait, peut-être, commencer à se penser autrement en levant la barre,

⁽¹⁾ Souffles, pp.38/39.

⁽²⁾ Ibid., p.211.

⁽³⁾ Ibid., p.145.

⁽⁴⁾ Ibid., p.167.

⁽⁵⁾ La jeune née, pp.179/180.

⁽⁶⁾ Ibid., p.66.

***Un syllabaire charnel :**

Cixous tente de nommer le corps, le dire, le faire parler à tel point que son texte se déploie comme une véritable épopée du corps. Il convient d'examiner le principe qui nourrit ce processus. Le corps écrit, est écrit ; autrement dit, il s'(écrit) pour autant qu'il prend en compte le passif de cet écrire et, loin de l'oblitérer, le traite en matière d'écriture. C'est en ce sens que, avec les livres de Cixous, l'écriture du corps, en somme, ne va pas sans le corps de l'écriture : à savoir le récit des aléas de son élaboration.

"Et le verbe s'est fait chair ...", ici, ce n'est plus au verbe de se faire chair mais au corps de se faire verbe pour que la vie, la chair parlent enfin. Le corps se fait langue tout comme la langue est corps, comme si la fusion entre corps et signe s'opérait : *"Je me figurais la phrase elle-même sous les traits flous d'une grande et svelte mariée (...) : qu'une phrase puisse être une personne et venir à moi sous son nom en excitant mon corps (...) qu'il se passe entre nous des choses aussi renversantes et brutales qu'entre (...) les sexes sur leurs gardes"*⁽¹⁾.

Sur une scène où il se donne en spectacle, le corps devient emblématique de la question du sens et du signe. C'est la rencontre de ce que F. Dolto appelle *"l'image du corps"* qui est langage, et du *"schéma corporel"* qui est le corps⁽²⁾.

Le postulat de la figurativité du discours a pour corollaire le postulat de la discursivité de l'image. Ecrire le corps et donc travailler à lui donner une pensée, un esprit et un imaginaire, c'est-à-dire une métaphore, est relégué dans le fantasme. Le langage verbal ne suit pas vraiment le langage viscéral. Entre l'un et l'autre il existe une rupture. C'est pourquoi il subsiste du non-verbal et du pré-verbal dans notre langage.

Si la question de l'écriture et de l'identité est posée dans le langage verbalisé, elle se trouve aussi dans ce langage préverbal et paraverbal qu'est le langage du corps.

"Est-ce que c'est une femme ?" Question qui ne sait plus se poser (Cet être je dois la décrire) – Est plus qu'une femme. N'est pas une

⁽¹⁾ Souffles, p.51.

⁽²⁾ DOLTO, F. : *Au jeu du désir. Essais cliniques*. Ed. Du Seuil, '81, p.320.

Chapitre I

Et le Corps s'est fait Verbe

*"Son corps était une langue
qu'il maîtrisait, caressait."*⁽¹⁾

"je ne peux écrire qu'avec le corps, à partir de ce que je sens. Le corps est ma source"⁽²⁾, déclare Cixous. Elle situe dans le corps la "source" de l'écriture: *"Un jour j'étais traquée, assiégée, prise ... J'étais saisie. D'où ? (...). D'une région dans le corps ... Ecrire me saisissait, m'agrippait du côté du diaphragme, entre le ventre et la poitrine, un souffle dilatait mes poumons et je cessais de respirer ... une force gaie"*⁽³⁾.

Créer c'est se laisser travailler dans sa pensée et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction. Tout le secret est dans la conjonction, dans le ET lequel produit – dans la langue – la copulation du corps et de l'esprit, de l'âme. C'est une sorte de *"corporalité psychique"*. Le corps travaille iconiquement la pensée et exerce une influence structurante sur la production verbale par ses caractéristiques rythmiques: *"(donne, donne le rythme, qui m'entraîne avec toi)"*⁽⁴⁾, *"Son Souffle me cadence"*⁽⁵⁾.

(1) Souffles, p.83.

(2) ROSSUM GUYON, F. V.: "A propos de Manne: Entretien avec H. Cixous" in COLLECTIF: H. Cixous, *Chemins d'écriture*, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII, '90, Rodopi, Amsterdam, Coll. "L'Imaginaire du texte", p.229.

(3) *Entre l'écriture*, p.22.

(4) Souffles, p.69.

(5) Ibid., p.210.

"Au Masculin, correspond le Logos créateur rationnel qui, par un jugement logique, estime, analyse, critique et organise aussi bien les valeurs spirituelles que matérielles (...). Au féminin, correspond l'Eros instinctif (...) et irrationnel, qui désire ardemment l'harmonie des oppositions ("éros" vient de "erein": "désirer passionnément l'union")⁽¹⁾. Une évolution du corps-esprit ne saurait s'accomplir que par la conjonction harmonieuse du Logos et de l'Eros: "j'étais capable d'échafauder les hypothèses les moins scientifiques mais plausibles poétiquement par souci d'épargner ce corps. Aussi cher que le mien"⁽²⁾.

Le corps-esprit est par excellence sujet de l'écriture, au double sens du génétif, passif-actif: matière à écriture, producteur du texte: "crie-moi écris-moi"⁽³⁾. Le corps se fait écriture et c'est le texte dans son mouvement qui produit le sens; d'autre part, le texte finit par faire lui-même office de corps.

Parallèlement, il serait requis de s'efforcer à une lecture au corps à corps avec l'œuvre. Le lecteur doit apprendre à voir et à sentir le rythme dans le mouvement, à suivre à la trace le souffle, la voie/voix du texte (é) mis en scène.

"C'est le corps dans la voix qui chante"⁽⁴⁾. La parole romanesque est conçue comme le lieu des activités langagières attribuées aux instances narratives, lieu où se manifestent les compétences de ces "êtres de papier" dès lors dotés d'un faire linguistique capable de les placer dans une relation intersubjective qui les insère à l'intérieur de représentations et de valeurs promues par la visée idéologique du texte. Cela implique un travail sur la langue, sur le corps de la langue car la langue est bien un corps: le Verbe s'est fait chair, l'écrit fait corps aussi l'analyse restera-t-elle toujours attentive à l'ensemble langage/corps en observant leurs relations intrinsèques.

⁽¹⁾ DE LA ROCHETERIE, J.: *La symbolologie des rêves. Le corps humain*, Ed. Imago, '84, pp.19/20. Souligné par l'auteur.

⁽²⁾ Souffles, p.139.

⁽³⁾ Ibid., p.126.

⁽⁴⁾ BARTHES, R.: *Essais critiques*, Ed. Du Seuil, '72, p.62.

Si Souffles a retenu notre attention c'est qu'il est emblématique d'une certaine logique de notre rapport fantasmatique au Corps, des médiations par lesquelles ce rapport se module : *"elles sont capables de performances corporelles (...). Les personnes sont alors contraintes par l'ordonnateur de réaliser les fantasmes que celui-ci leur impose, sans qu'elles puissent lui résister"*⁽¹⁾.

L'art de l'écrivain consiste à **vectoriser le corps** en passant d'un foyer à l'autre, en créant une **dramaturgie du corps**. Le texte s'appuie souvent sur le système conventionnel des émotions et des attitudes, donc sur la **rhétorisation** du corps. Maingueneau introduit la notion d'**"incorporation"** pour désigner l'intrication essentielle d'une formation discursive et de son ethos à travers le procès énonciatif.

"moi, l'esprit de cette performance moi-même muscles brûlants doigts parfaitement justes"⁽²⁾ : l'**esprit**, l'autre versant du couple corps-esprit, est un discours qui prend pour objet apparent le langage mais qui parle en fait du corps. Ce discours fait semblant de parler à partir d'un des nombreux codes qui organisent le fonctionnement de la pensée. L'esprit est ainsi le prototype des discours à double entente. Il joue du code et il s'en joue, pour en vérité parler à partir du corps et de ses lieux, et pour traiter du corps comme objet inévitable de tout discours.

En fait, le latin possède deux mots pour désigner l'âme : *"animus"*, venant du grec *"anemos"* (vent) évoque l'idée de *"souffle de l'esprit"* tandis que *"anima"* implique la notion de *"principe de vie"* (animer, animation). L'*animus* est la représentation du Masculin que chaque femme porte en elle et, en tant que fonction psychologique de virilité, sa partie forte au moyen de laquelle elle s'efforce de s'affirmer. C'est l'*animus* qui préside à l'orientation de sa vie spirituelle : *"Le sexe sa double essence son âme énigmatique"*⁽³⁾. La psyché humaine contient en elle-même le Masculin et le Féminin : *"Mi-masculine, mi-féminine"*⁽⁴⁾. Le discours de l'esprit débouche donc sur la notion de *"bisexualité"* pierre de touche de la pensée cixousienne.

(1) Souffles, p.133.

(2) Ibid., p.72.

(3) Ibid., p.115.

(4) Ibid., p.159.

l'autorité séparante⁽¹⁾ ou *"La venue à l'écriture"*: *"J'ai eu cette chance, d'être la fille de la voix"*⁽²⁾, ou Souffles: *"Que ta voix vienne baigner mes organes et bousculer mon cœur"*⁽³⁾.

A plusieurs reprises, Cixous souligne le lien existant entre l'écriture et le corps: la spécificité de l'écriture féminine qui naît du corps, doit passer par l'expression, le chant du *"corps interdit"*. Pendant des siècles, le corps de la femme a été méprisé, entouré de silence, de tabous, d'interdictions d'où un sentiment de honte, de *"pudeur féminine"*: *"nous sommes séparés de nos peaux, les parties de nos corps nous sont défendues, on nous éloigne de nos propres trous; on nous déporte à cinq mille lieues de nos sexes (...) aussitôt commence (...) l'affreux apprentissage des hontes (...) Certaines pratiques produisent (...) une secousse corporelle ou mentale, et qu'ils appellent honte"*⁽⁴⁾.

Si elle veut s'affranchir de l'oppression, **la femme doit écrire au ras de son corps sexué**. Cixous met l'accent sur la différence sexuelle comme élément structurant du discours, c'est-à-dire la femme en tant que construction socio-sexuée.

L'auteur écrit sous la tutelle du couple: corps/esprit; en fait il y aurait peu de sens à distinguer la corporalité de la spiritualité. Toutes les régions du corps sont concernées et signifiantes. Chaque région est utilisée comme moyen et étape dans un récit gestuel, verbal. Le sujet n'est pas représenté par un moi corporel et psychique fixe, mais un **corps-esprit** qui évolue en se recomposant selon les besoins de la narration.

On n'a jamais cessé de répéter, de toutes les manières, que le corps, à sa façon, parle, qu'il produit du sens, institue des codes, fonctionne comme un langage, avec ses signes, son lexique, sa syntaxe, sa logique, sa rhétorique propres. Il s'agira d'une analyse du corps parlant, c'est-à-dire du corps pensé et décrit comme un langage, des expressions corporelles traitées sur le mode d'actes discursifs.

(1) CLEMENT, C. - CIXOUS, H.: *La jeune née*, Ed. Christian Bourgois, '75, p.172.

(2) CIXOUS, H.: *"La venue à l'écriture"* in *Entre l'écriture*, Ed. Des Femmes, '86, p.31.

(3) Souffles, p.76. (4) Ibid., p.167.

traduise son expérience des relations avec autrui et le sens qu'elle a de sa propre identité : *"Un peuple féminin se démène et trouble son désir de paix. On a envie de pleurer. De vider le corps. Il suffit qu'une fille me hante pour que toutes les figures qu'elles et moi et nos antimois pourrions avoir proposent ensemble nos milliers de troubles visages"*⁽¹⁾.

H. Cixous représente un point de référence important pour les femmes désireuses de trouver dans l'écriture une dimension perméable à leur inconscient, à leurs sensations, au langage de leur corps, à leur "discorps" selon le mot-valise de Ricardou (discours-corps)⁽²⁾.

Pour Cixous, "écriture de femmes" et "écriture féminine" "sont deux notions différentes. Il y a des femmes qui écrivent (...) sans aucune féminité (...) sans aucune conscience et ouverture à la différence"⁽³⁾. Il s'agit d'explorer librement la **féminité**, de re-valoriser le féminin trop longtemps occulté, déformé par la loi du système patriarcal. Il revient désormais à la femme de se ressourcer en elle-même et de renouer heureusement avec son corps, son désir, sa jouissance : *"nous pouvons affirmer (...) que la contrée de la féminité nous réserve les plus éclatantes révélations, qu'en tout être qui adore s'ouvrir le bon abîme, la profondeur où s'abrite l'amour"*⁽⁴⁾.

La femme trouve dans l'écriture le support identitaire : *"tu es moi qui me cherche en m'écrivant"*⁽⁵⁾.

Cixous préconise la nécessité d'une topique qui fait du discours le porte-parole d'une réalité non-verbale : le corps.

Le premier chemin va de la question de l'identité, et par conséquent de l'identification, à la **voix**. En fait, dans la multiplication et dans le croisement des histoires qui tissent le Moi, au milieu resurgit la Voix. Que ce soit dans *La jeune née* : *"La Voix, chant d'avant la loi avant que le souffle soit coupé par le symbolique par le langage sous*

(1) *Souffles*, p.150.

(2) Cf. "Vers le discorps" in RICARDOU, J. : *Nouveaux problèmes du roman*, Ed. Du Seuil, '78, Coll. "Poétique", p.223.

(3) Entretien avec H. Cixous (Mai '91) in CREMONESE, L. : *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'H. Cixous*, Ed. Didier Érudition, '97, p.140.

(4) *Souffles*, p.148. Désormais, sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons.

(5) *Ibid.*, p.213.

SOUFFLES D'HÉLÈNE CIXOUS :
UN "DISCORPS"
OU
LE CORPS TRANSPARLANT

NADIA MAHMOUD HAMDI *

Introduction

*"Je suis entrée en Inde
intérieure et musicale par le
corps transparlant des
femmes." ⁽¹⁾*

L'œuvre d'Hélène Cixous (1935) , aujourd'hui en pleine expansion est d'ores et déjà considérable: fictions, essais, proses lyriques, pièces de théâtre, articles de critique littéraire, entretiens, scénario de film ; il y est un immense travail sur la langue et sur la forme.

Nous avons choisi d'étudier *Souffles*⁽²⁾ considérant cette fiction comme paradigmatique des options esthétiques et idéologiques qui s'ouvrent à l'écrivain . C'est le récit d'une femme qui se débat pour désenchevêtrer sa voix de celles des autres et pour trouver un langage qui

* Professeur-adjoint à la faculté de Jeunes filles – Université d'Ain Chams.

⁽¹⁾ Entretien avec H. Cixous par HASSOUN, P. – MAILLET, C. – RABANT, C. : "L'autre sexe" in *Patio* № 10, Mars '88, p.69.

⁽²⁾ CIXOUS, H. : *Souffles*, Ed. Des Femmes, '75.

ملخص قالب السونية في النص العربي



د. خالد عباس حسب ريله:

يتناول هذا البحث محاولات نقل قالب السونية سواء في إطارها الإنجليزي (أو الشكسبيرى)، أو في إطارها الإيطالي (أو البلوتاركى) إلى الشعر العربى. وينقسم البحث إلى قسمين رئيسيين، يحل أولهما محاولات أحمد زكى أبو شادى ولويس عوض في تجربتهما الرائدتين لكتابة سونيته عربيه، حيث جاءت محاولة الأول من خلال استخدامه الفصحى، بينما لجأ الثانى إلى العامية المصرية، أما القسم الثانى فيتناول بالتحليل ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لأربعين من سونيات شكسبير إلى العربية ثم يقارن بينها وبين ترجمة بدر توفيق للسونيات الكاملة لشكسبير. ويتخلل ذلك مقارنات مع ترجمة واحدة من أشهر سونيات شكسبير (سونيته ١٨) لججاج ومحمد صنانى وهطينة الغائب.

يخلص البحث إلى أن محاولات نقل قالب السونية إلى الشعر العربى لم تأت موفقة في أغلبها باستثناء ترجمة النائب، وذلك لأن الشعراء العرب لم يولوا الشكل الشعرى بايقاماته وموسيقاه أهمية كبيرة رغم أنه المحك الأساسى في نجاح هذا القالب الشعرى، إذ جاءت معظم الترجمات ثرية، بل أنها بلغت في بعضها درجة مضطربة من النثر الجاف المجافى لروح الشعر، ومع ذلك فإن محاولة النائب الموفقة تكشف عن الثراء الشعرى للعربية في تقبلها لأشكال شعرية عالمية مع احتفاظها بخصوصيتها البلاغية المتميزة.

مدرس بقسم اللغة الإنجليزية . كلية الآداب . فرع بنى سويف ، جامعة القاهرة

6. "إذا كان لموسيقى تلك شكسبير أن تعرف في اللغة العربية، لم يكن لي بد من الاختيار. وأغلب الظن، في نظري، في اختياري هذه الأريين، أنني لغتت لا أروعتها فقط بل أهمها أيضاً".
7. "ولكن مهما تكن التجربة التي انطلقت منها هذه الموسيقى، ومهما تمكن من تفاصيل معينة في حياة صاحبها، فإن أهم ما فيها، في خاصة المطابق، هو روحها الشعرية المعض: صورها وكنائنها ومجازاتها، وموسيقاها وإيقاعاتها".
8. "الواضح أن الترجمة الأخيرة هي أفضل الترجمات، رغم إضافاتها لكثيرة إلى نص شكسبير؛ بسبب إيقاعها المنكند (بحر الكامل) ورسالة مصطلحها العربي، فالترجمة شاعرة مطبوعة، ولا شك أنها أدات كثيراً من ممارستها فن الشعر في التحكم في عدد الأبيات وإحكام القافية. ولقد ترددت طويلاً قبل أن أقرر إدراج ترجمتي التي تمثل مرحلة مبكرة من مراحل عملي في هذا الحقل؛ إذ أنني كنت حريصاً على إخراج نص شكسبير دون زيادة أو نقصان ...".

Works Cited :

- Barnes, T.R. (1967). *English Verse: Voice and Movement from Wyatt to Yeats* (Cambridge: at the University Press).
- Boyce, Charles (1996). *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare* (Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.)
- Clement, Wood, ed. (1992). *The Complete Rhyming Dictionary* (New York: Dell Publishing).
- Crutwell, Patrick (1969). *The English Sonnet* (Writers and Their Work: No. 191).
- Gesner, George, ed. (1982). *The Complete Poems of William Shakespeare* (New York: Avenel Books).
- Spiller, Michael R.G. (1992). *The Development of the Sonnet* (New York: Routledge).

أحمد زكي أبو شادي. (١٩٢٦) مسرح الأديب، القاهرة: مطبعة التعاون.

_____ (١٩٢٨) وحى العام. القاهرة: مطبعة للتعاون.

بندر ثوقيق. (١٩٨٨) موسيقات شكسبير الكاملة، القاهرة: دار أخبار اليوم.

جبرا إبراهيم جبرا. (١٩٨٣) الموسيقات، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

صفياء خلوصي. (١٩٨٦) فن الترجمة، القاهرة: الألف كتاب - الثاني: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

لويس عسوز. (١٩٨٦) بلوتولاد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.

محمد عنان. (١٩٩٦) فن الترجمة، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط٣.

enough to perform the task. On the other hand, though he himself is a poet, Tawfiq's translation of Shakespeare's complete sonnets in unrhymed, dry prose is, indeed, a loss for him and for Arabic poetry. This is due to the translator's rendering of the content literally without caring about the form. Sticking to the original meaning (SL) in translation is, of course, no fault. However, the fact that conveying a meaning into a different language (TL) and a different culture requires maximum understanding of the points of communication as well as those of alienation should not be ignored. This is the translator's burden that he should well bear. Set against Jabra, who is more accurate and elevated, Tawfiq is less daring in making good use of the rich structures and forms of his mother tongue. In brief, his work almost lost the spirit of Shakespeare's poetic touches. Worse still, his recurrent mistakes of meaning are serious and unpardonable.

Notes :

1. 'ومن العجيب أن القارئ العربي المطلع على الإنجليزية يصح بروح شرقية في هذه السونينات على تباينها'.
2. 'نشأت السونيت في إيطاليا في القرن الخامس عشر وست منزلتها في نهايته، وبلغت غاية جلالها الموسيقي في نظم بترارك ودانتي ... وموضوع السونينة مواء القديسة أو المصرية لا يشمل سوى مبحث واحد يذكر الشاعر خلاصته في مستهل نغمه، ثم يشرحه وينوع في شرحه في كل بيتين مراعي براعة المقطع كما راعي براعة الاستهلال'.
3. 'لما جاء دور شمسبير تمكن بعقريته من الإبداع الكلي متجرداً من كل تكلف محافظاً على وحدة الموضوع التي هي أساس فكري للسونينية، مقتصرأ على أربعة عشر بيتاً، بينما ألف له أوزناً خاصة هي قريبة من لغتنا - إن جازت لنا المقارنة - من أوزان بحر المديد ما بين بسط وقبض وتويع، وهذه مقارنة تقريبية بطبيعة الحال ...'.
4. 'ولويس عوض يعلم أن السونينة قالب في الشعر الأوربي متحجر وقديم ولا يجوز العبث به على هذا النحو فهي منذ أن ابتكرها بترارك صاحب لورا في العصور الوسطى إلى هذه اللحظة تكتب بالإيباب أي للرجز، في كل بيت من أبياتها عشرة مقاطع (قرب شيء إلى ذلك قولك متفعلن متفعلن متفعلن) ... ولا يعرف في تاريخ اللغة خروج خطير على نظام القافية في السونينة إلا في سونينة كتبها وردزويرث بالشعر المرسل، أي الموزون غير المقفى، ولكن وردزويرث رغم هذا التجديد احتفظ بمساتر القيد العروضية'.
5. 'السونيت شكل في القصيدة يتكون كل سطر فيها من عشرة مقاطع صوتية، ولقوافيها نظام خاص يلتزم به الشاعر: تنقسم السونيت في داخلها إلى أربعة مقاطع، يتكون كل من المقاطع الثلاثة الأولى من أربعة سطور، ويتكون المقطع الأخير من سطرين'.

time decays?" Jabra says: أبواب الصلب القوية يتخرها الزمن؟ and Tawfiq says, والبوابات الصلب ليست قوية بما يكفيها لمجابهة الزمن الذي يقنيها؟. This ten-word rendering against Jabra's five-word asserts that Tawfiq is undeniably redundant. His distortion of Shakespeare's images reaches its peak when he altogether misreads the original. In Sonnet no. 27, line 11, he misreads "ghastly night" for "ghostly night" the result of which he translates it as ليلة شبحية and in sonnet no. 35, lines 13-14, he insensibly misinterprets "accessary", a Shakespearean spelling for the legal term "accessory", meaning a partner in a crime, and so he translates "That I am accessory needs must be/ To that sweet thief which sourly robs from me," as:

فلابد أن أصبح من الضرورات الإضافية
لذلك اللص الجميل الذي يسرقني بهذا الأسلوب الكريه

In line four Tawfiq translates, "Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang" as آلات عزف عارية محطمة، غنت عليها الطيور الأثيرة ذات يوم. One wonders how could birds sing through musical instruments? Or how could instruments be "naked" or "covered"? Jabra is undoubtedly more logical: منصات جرداء مهدمة، كانت الطيور العظيمة يوماً. In Sonnet no. 19 Tawfiq misinterprets the second pronoun from the very beginning of the sonnet taking it to be a third pronoun, thus missing the whole significance of the original sonnet. This is simply because he fails to recognize the comma after the word "Time". One of the serious mistakes of the translator is his reading of "doctor-like" in Sonnet no. 66, lines 9-12, as "dictator-like".

No doubt, Abu Shadi and Awad daringly attempted to render the Western form of the sonnet into Arabic poetry, hoping to enrich it and modernize its metres and rhymes. However, none of them was able to render the poetic form appropriately. Comparably, Al-Na'ab, the translator of a single Shakespearean sonnet, proved quite successful in attaining such an end. Though much less productive, she deftly proves that the sonnet-form is conveyable into non-Western languages if the poet or translator is talented

لكن صيفك سرمدى ما اعتراه ذبول
لن يفقد الحسن الذى ملكته فهو بخيل
والموت لن يزهو بظلك فى حماء بيجول
متعاصرين لادهر فى شعري وفيك أقول:

ما دامت الأنفاس تصعد والعيون تحنق
سيظل شعري خالداً وعليك عمراً يندق.

ولن تلتفى فيه نور الجمال
ولن يتباهى اللغاء الرهيب
بأنك تمشين بين القلال
إذا صفت منك قصيد الأبد
لما دام فى الأرض ناس تعيش
وما دام فيها عيون ترى
هسوف يردد شعري الزمان
وفيه تمشين بين الورى

Al-Na'ab's translation is indisputably the finest with the admission of Enani, a competent translator of a number of Shakespeare's plays into Arabic in verse, because of, he points out, its:

... slow rhythm (Al-Kamel metres) and dignified Arabic vocabulary. That she is a talented poet must have helped her considerably in managing the number of lines and mastering the rhymes. I hesitated long before including my own version of this sonnet that represents an early stage of my work. At that time, I was decidedly mindful of producing Shakespeare's text with no addition or omission.⁸

Indeed, the greater number of English sonnet rhymes (abab cdcd efef gg) makes it a less demanding form than the Italian sonnet, and this is counterpoised by the complication raised by the couplet, which must epitomize the impact of the preceding quatrains. This is adeptly accomplished by Al-Na'ab who was able to produce a fourteen-line sonnet in Arabic, exactly following the original rhyme scheme.

Tough Tawfiq is best known as chiefly a poet, his translation is almost the least poetic of all the above Arabic pieces. Though each translation retains its spirit and stylistic pulse, Tawfiq's does not, for example, stand much the comparison with Jabra's, which is comparably more elevated, tuneful and accurate. In Sonnet no. 65, line 8, Shakespeare says, "Nor gates of steel so strong but

Jabra

أبيوم من أيام الصيف أشبهك
لأكثر جمالا أنت ولقد اعتدالا.
فألرياح العتية تجنى على براعم آيار الحبيبة
وعقد الصيف ما أقصر أجله!
وعين السماء أنا تشرق بقيق مذهب
وأنا في صفحتها الذهبية يخبر البريق،
وكل حسن عن الحسن يوما يلتقي
فأقدأ زهوه بطائر أو بمجرى الطبيعة المتكلبة:
أما صيفك الأبدى فلن يمرى فيه الذبول
ولن يفقد الحسن الذى تمتلكه،
ولن يفخر الموت بلك تطوق فى ظله،
حين تعاصر الأمان فى أبيات خالدة:
فما دام فى الناس ريق وفى العيون صبر
هذا القصيد سيحيا، وينفخ فيك الحياة.

Tawfiq

هل أقارنك بيوم من أيام الصيف؟
إنك أحب من ذلك وكثر رقة.
الرياح القاسية تعصف ببراعم مايو العزيرة،
وليس فى الصيف سوى فرصة وجيزة.
تشرق عين السماء أحبباً بحرارة شديدة،
وغالبا ما يصير هذا الوجه الذهبى ممتأ،
والروعة بأسرها تتلظى عنها روعتها يوما ما،
بالقدر أو بالطبيعة التى قد تغير دورتها بلا انتظام:
لكن صيفك الخالد لن يزول أبداً
أو يفقد ما لديه من الحسن الذى تملكه،
ولا للموت يستطيع أن يطويك فى قفله
عندما تكبر مع الزمن فى الأسطر الخالدة.
فما دامت للبشر أنفاس تتردد وعيون ترى،
سيبقى هذا الشعر حيا، وفيه لك حياة أخرى.

Compared to the above, here are two poetic translations - both included in Enani (1996, 154) - the first by Muhammad Enani, published first in the daily Egyptian *Al-Missa (Evening Paper)*, 1962, and the second by Fatina al-Na'eb (quoted originally in Khulsi, 1986, 35):

Fatina al-Na'eb

من ذا يقارن حسنك المجرى بصيف قد تجلى
وفنون محرر قد بدت فى نظرى أسمى وأعلى
تجنى الرياح العاتيات على البراعم وفى جذلى
والصيف يمضى مسرعا إذ عقده المحدود وفى
كم لشرقت عين السماء بحرما تلهب
ولكم خيا فى وجهها الذهبى نور يغرب
لا بد للحسن ليهى عن الجميل سيذهب
فالدهر تغيير وأنوار الطبيعة كلب

Enani

ألا تشبهين صفاء الصيف
بلى أنت أعلی وأصفى سماء
فى الصيف تعصف ریح الذبول
وتعبت فى برعمات الربيع
ولا يلبث الصيف حتى يزول
وفى الصيف تسطح عين السماء
ويحتكم القيط مثل الآتون
وفى الصيف يحجب عنا السحاب
ضياء السماء وجمال ذكاء
ومتا من جميل يظل جميلا
فضيمة كل البرايا الفناء
ولكن صيفك ذا لن يغيب

Jabra seems attentive to the formal aspect of the sonnet. His conclusion (1983, 22) is that, "Whatever the experience from which the sonnets or the details of the life of its maker came out, the most important point about them in the end is their pure poetic exquiteness; their images, metonymies, figures of speech, music and rhythm."⁷

Tawfiq, the first Arab poet to translate the complete sonnets of Shakespeare, emulates the exact outer shape of the Shakespearean sonnet: three quatrains and a couplet, while Jabra's does not: a twelve extended lines and a couplet without a clear-cut division is his shape. More serious is that both translators render the sonnet form in prose, a great loss to both the original, and Arabic, poetry. Holding a comparison between the two translators' rendering of Shakespeare's Sonnet no. 18, as an example, would be revealing. The original poem reads:

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:

Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed,
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimmed:

But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

Here are the prose translations of this sonnet by Tawfiq and Jabra:

unacademic in introducing his translated version of Shakespeare's complete sonnets, Tawfiq (1989, 9) restricts the definition of the sonnet form to that of Shakespeare's without making known that it is merely one, though major, form of this poetic genre:

The sonnet is a type of a poem where each line consists of ten vocal syllables. Its rhyming has a definite scheme that the poet should abide by. The sonnet is internally divided into four stanzas; each of the first three is a quatrain while the last is a couplet.⁵

Justifying his choice of only forty sonnets to translate, Jabra (1983, 29) says, "If Shakespeare's sonnets were to be known in Arabic, I had no choice but to select. On rendering these forty pieces sporadically over a number of years, I assume that I have chosen not only the most exquisite, but also the most important ones."⁶ Besides being integrated, these forty sonnets, he believes, represent the core of the sequences as a whole. He also proclaims that he tried to translate the complete sonnets, but was afraid they needed tiring explanation that might kill poetry in them. This does not deny the fact that although each sonnet was an independent poem, partly conventional in content and partly self-revelatory, the sequences had the added interest of providing something of a narrative development. Crutwell (1969, 22) is, no doubt, right on concluding that the significance of Shakespeare's sonnets lies in that they should be "taken as a whole." Like Sir Philip Sidney's *Astrophel and Stella* (1591), Samuel Daniel's *Delia* (1592) and Michael Drayton's *Idea's Mirrour* (1594), Shakespeare's sequences are a group of sonnets developing one central theme, and published as a unit. After Petrarch's model (*Sonnets to Laura*) many cycles have been produced, the fashion having been particularly popular in English. In Shakespeare's sonnet sequences, addressed to a young man and a "dark lady", the supposed love story is of less interest than the underlying reflections on time and art, growth and decay, and fame and fortune.

in its technical perfection. This is hardly attained in Awad's "sonnets". One agrees with Barnes (1967, 20) that:

... part of the pleasure we get from all good sonnets comes, whether we are aware of it or not, from the skill with which form and content are fitted to each other, so that we are convinced the poem must be so and not otherwise, though the form is a communal, traditional one not invented by the poet.

II

This part is mainly concerned with examining the "translated" form of the Shakespearean sonnets by two fairly well-known figures in the Arab world, the Egyptian poet Bader Tawfiq and the Palestinian-Iraqi writer and literary translator Jabra Ibrahim Jabra.

The first problem about Shakespeare's sonnets is that they arouse a good number of difficulties as to the personalities involved in the sequences, the addressor as well as the addressee. Gesner (1982, viii) proposes that the sonnets are a collection of lyric poetry that expresses the psychological state and mood of the poet. Though, there is no conclusive evidence that these poems are autobiographical, the love-relations in the sonnets were of interest to the two Arab translators since they constitute, besides the issues of dating and authority, the major critique of Shakespeare's sonnets in modern Arabic writings on the subject. However, as Boyce (1996, 610) says, "The Sonnets, like the best of Shakespeare's dramas, offer an experience that transcends both scholarly disputes and the differences between the poet's world and our own."

Besides his academically detailed notes of his forty selected sonnets, Jabra writes a thorough and illuminating introduction to his translation in which he throws light on the sonnet form, both the Petrarchan and the Shakespearean as well, but with much focus on the mysteries of the latter. Comparably, brief and

scheme. This impairs his Italian form where the lines of the octave should be closely knit together by the rhyme scheme abbaabba while the rhyme scheme of the sestet is commonly cdecde though many variations, especially cdcdcd, are used. The Italian rhyme scheme goes as follows: abba abba efg efg (or efe fef or ef ef ef). The natural pause of the Italian sonnet after the octave makes it a logical form for the expression of two closely related ideas, particularly appropriate for philosophic poems and for eloquent love. In the best Italian sonnets, the rhythm normally builds to a climax at the end of the octave, and dies away to silence in the closing lines of the sestet. Awad's rhyme scheme goes as follows: abab cdcd efef gg, which is typically Shakespearean.

In his notes, Awad (1989, 90-91) reveals that the central idea of his first sonnet, and in fact other sonnets, is borrowed from the common themes in the Western as well as the Eastern literatures. He gives, as an example, the classical Arab poet Al-Mutanabi's half line إذا قلت الشعر أصبح الدهر منشدا "Once I versify, time would my verse recite." Horace, Ovid and the European Renaissance poets are also meaningful sources. The poet refers also to five poems by the French poet Ronsard as weighty sources for his poem. Rarely counted as a poet in Egypt, Awad embraces Shakespeare's recurrent idea of the immortality of his own verse contrasted with that idea of the mortality of time. In Sonnet no. 4, Awad simulates Shakespeare's idea that his beloved's beauty would be immortalized in his poetry. He says يا نيني أنا هزت الموت بناري / كل شبابك حي في أشعاري "Nini, death with my fire I fatally defied/ All your youth in my verse is immortalized." The idea here echoes, as Awad (102) himself gives out, Shakespeare's "So long as men can breathe and eyes can see/ So long lives this and this gives life to thee." He further cites Shakespeare's sonnets 18, 19, 38, 54, 55, 60, 63, 81, and 85, and Spenser's Sonnet no. 75, as well as lines from poems by Michael Drayton (1563-1631) as further sources for the same idea.

Nevertheless, Awad's "sonnets" do not ring true in Arabic as a native form, simply because part of the joy the sonnet arouses lies

of references to his beloved, Nini. They handle ideas on life, existence, and death. Sonnet no. 8, for example, treats philosophical ideas of nature, order and chaos, etc. He is also fond of mythical references: Greek, Roman, ancient Egyptian, as well as Indian; his fifth sonnet, dedicated to a Dr. Gonam, refers to the Indian gods Fishino and Krishina.

All Awad's sonnets are, however, written in Egyptian vernacular, and not in classical Arabic. Moreover, his language is sometimes too colloquial as perceptible in these two lines from Sonnet no. 4 "A cup, tidbits, and a bottle in front of me, / While Nini is dizzy choking with every sip." Here is his first sonnet followed by a prose rendering of its meanings :

Translation

Neither Romans' marble and forts,
Nor outdoor mastabas in Memphis' guardianship;
Neither temples sculptured by the ancients
Nor the sobelisk since Ramsis' regin,
Would prove eternal as my verse,
Filling every breeze with silent veneration.
I am the inspired, I am the artist,
Who through tears spelled out the mystery of creation.

Original

لا مبرر لرومان ولا المعقل،
ولا الهيكل قدام الأفرل
ولا المصطلب في حمى ملبس
ولا المسلة من عهد رمسيس
ها تلبت زى شعري للزمان
وتملأ كل نسمة بالخطوع.
لنا هلى جلى الوحي، لنا لقان
ترجمت لقر الخلق بالندوع.

A tear-drop for Nini, another for my fellows,
And one for me. These are three.
I squeeze the rest of my heart into my earth.
By which I commemorate creatures before death.
Again I speak: this is a mortal edifice:
Mortals are the master, the architecture, and the architect.

دمعة لنينى، ودمعة فى فصحى،
ودمعة، بقوا ثلاث دمعت.
وأصغر بقية مهجتي فى ترابى.
وفى بها الورى قبل الممت.
أرجع وأقول دا صرح كله فنى:
صاحب البنا، والى فبنى والى فبنى.

The Italian sonnet characteristically treats its theme in two parts. The octave states a problem, raises a question, or expresses an emotional tension. The sestet resolves the problem, answers the question, or relieves the tension. However, Awad mixes the Italian and the English forms. He patterns himself after the Petrarchan division of stanza while embracing the Shakespearean rhyme

different and the longer its tenure in a new language and culture, the more different it grows.

The English sonnet, for instance, has become distinctively unlike its Italian parent. Edmund Spenser (1552?-1599), one of the poets who tried to reconcile Italian and English sonnet forms, uses in his *Amoretti* (1591) a common variant of the sonnet (known as Spenserian), which follows the English quatrain and couplet pattern, but resembles the Italian in using a linked rhyme scheme: abab bcbe cdcd ee. He applies an English rhyme scheme, but makes a major syntactical break after the eighth line, as the Italian sonnet does. John Milton (1608-1674) utilizes the device of run-on-lines, i.e., non end-stopped lines, to overcome the problem of rhyming. Wordsworth keeps the enclosing a-rhyme in the two quatrains, but changes the internal rhyme of the second quatrain: abba acca. Wood (1992, 66) says that, "Wordsworth's sonnet, emotionally effective as it is, violates several of these strict rules. The octave movement does not end with the eighth line, but trespasses into the ninth. There is no break in thought between the two tercets that together comprise the sestet." George Meredith's *Modern Love* (1862) is written in a sixteen-line form.

It is noticeable that Awad starkly uses the sonnet form for experimentation while he was in England doing his postgraduate studies. His sonnets were written over a very short period of time once and forever. In *بلو تولاند* (*Plutoland*) he writes eight sonnets, all of which follow the Petrarchan form. In fact, this form had gained respect and prominence for absorbing more subject matter. Milton restored it strictly, developing through it associations of dignity and solemnity for religious and visionary notions in his sonnet sequences that the grouped together under the title of *Holy Sonnets*. He also selected this form to write sonnets on personal themes such as his blindness (i.e., "When I consider how my light is spent"). It is the virtue of this short form that it can range from love to considerations of life, time, death, and eternity, without doing injustice to any of them. Correspondingly, Awad favours this form for his sonnets, which do not deal with love in the main though he makes a good number

Yet unwilling in my gladness I am;
The heart has created the very core of gladness
And transformed by its patience for my feelings
The misery of my soul, and in joy
By my weeping I reechoed it singing
Consoling humanity, as I curtailed distress!

على أنني زاهد في سروري
فقد خلق القلب معنى السرور
وحوّل من صبره في شعوري
تعلّس نفسي وفي الحبور
فرجعتها في بكائي غناء
بهزي الوري وجهبت للشقاء

It is quite patent that these two sonnets are neither Shakespearean nor Petrarchan in their outer form though it is recognizable that Abu Shadi attempts the Shakespearean form. Indeed, the two sonnets above are shaped with no clear stanza-divisions while their rhyme scheme is abcbdedeffgg.

Severely criticizing Abu Shadi as a sonneteer, Lewis Awad, who himself experimented with the sonnet form, holds (1989, 15) that at the hands of Abu Shadi this form is distorted, falsified and deviated from the original European form. Awad (19) says, "Lewis Awad knows that the sonnet is a European poetic form, stock-still and quite old. It should not be handled trivially in such a way."⁴ He points out that the sonnet has always been written in the iambic, i.e. "Rajaz" in Arabic metres. In each line, he adds, there are ten syllables (the nearest description to this is when you say متفعّلن / متفعّلن / متفعّلن : mutafalon/ mutafalon/ mutafalon). Awad also indicates that no serious break of the sonnet rhyme system has been witnessed in the [English] language except for a sonnet written by Wordsworth in blank verse. Despite this innovation, the poet adhered to all the other rules, Awad deduces. In fact, Awad's conclusions, besides his conviction that Petrarch "invented" the sonnet form, are not quite scrupulous. The "space" of the sonnet's very high degree of patterning makes it able to absorb a great deal of variation. Moreover, literary forms and genres cannot be linguistically landlocked or sealed forever into one language and one culture. Literary forms may develop in one language and, over time, could be used in others but always in adapted fashion. The history of the sonnet makes the point admirably. Critically accepted as of Italian origin, the sonnet spread all across Europe; more recently, it has become something

quatrains, each having an independent rhyme scheme, and ending up in a rhymed couplet. His Sonnet no. 145 is the only sonnet, which is not written in iambic pentameter but in iambic tetrameter, not a serious diversion.

Abu Shadi (1928) includes two poems that he described as "lyrical" sonnets. The first is titled "Light of Hell" and the second "Echo". Here are the two sonnets, respectively, each followed by a prose rendering of the meaning. The first one reads :

Translation

O life of love, how could life be?
That the beloved's promises have gone away;
Beauty of voice in its echo lies not,
Nor medicine is the physician's wandering thought!
Remembrance to those like me is but agony,
Like whining at a dark night;
Like who to the golden days of youth,
Ever in painful love nostalgically longs!
As such the bird when it wept,
Not missing the intuition that spring must arrive!
Yet my heart once it compalins,
It complains like a prisoner in a well-guarded fort!
Love's imagination, far away,
Is but the afflicted heart's woes.

Original

يا حياة الحب كيف الحياة؟
بعدما ضاعت عهود الحبيب
ما جمال الصوت يحكى صداه
لا، ولا الطب قلنون الطبيب!
إنما الذكرى لمثل عذاب
شبه النوح بليل بهيم
مثلما هن لمامضى الشباب
دائم الوجد حمن سائم
هكذا لظائر لما بكى
ما فاتك حس باتى (الربيع)!
لكنما قلبى إذا ما لشتكى
يشكو كسبون حصن منع!
ما خيال (الحب) وهو البعيد
إلا بتباريح الفؤاد العميد!

Abu Shadi's second poem reads :

Translation

If it happens that I weep for the rigidity of Life,
For my sad heart I would never weep;
But for those tormented in their living,
By deep long pain I torment.
I have tasted sorts of pain,
That my soul has become part of heavenly joy!
If my complaint sounds tuneful,
Let light be part of inferno!

Original

إذا كنت أبكى لسيف الحياة
فهبها أبكى لقلبي الحزين
لكننى أشجى لمن قد شجاء
من عيشه طول العذاب الدفين
لقد نقت صروفاً ضروب الأكم
فصارت نفسى كبعض النعيم!
فإن كان بشى حليف للنغم
فيا ربما النور بعض الجحيم!

alike, does not involve more than one idea summed up at the very opening of the poem, then explained in detail every two lines. All through the sonnet, the poet handles the stanza as skilfully as he did with the opening.²

Although he takes the Italian form to be more melodious, he not only prefers the Shakespearean form, but also calls for transferring Shakespeare's sonnets into Arabic.

When the sonnet was introduced to England in the 16th century by Sir Thomas Wyatt (1503-1542) and Henry Howard, Earl of Surrey (1515-1547), along with other Italian verse forms, the new forms precipitated the great Elizabethan flowering of lyric poetry, and the period marked the peak of the sonnet's English popularity. The case with modern Arab poets has totally been different, though Arabic, like Italian, is a language of great poetic capacity. No original definite form of the sonnet, modified, or even copied, has so far worked in Arabic poetry. In this sense, Abu Shadi's attempts are to be appreciated merely as an illustration of the sonnet form, but not as practically significant. Under the title "Shakespeare's Anashid" Abu Shadi (1926, 139) writes :

When Shakespeare came to handle the sonnet form, he was able, thanks to his genius, to create his sonnets sublimely and naturally, maintaining the intellectual integrity of the main idea. While limiting the sonnet to fourteen lines, he invented his own metres, ones that are close, if comparison is appropriate, to our own language, particularly (Al-Madid) metres ...³

It is neither equitable to point out that it was Shakespeare who limited the sonnet length to fourteen lines, nor it is exact to presuppose that he invented special metres for the sonnet form, simply because his sonnets do follow the English tradition. In the course of adapting the Italian form, Shakespeare's role was to arrive at the distinctive form, which is composed of three

reference to the translations made by the Palestinian-Iraqi writer Jabra Ibrahim Jabra and the contemporary Egyptian poet Bader Tawfiq.

I

In an attempt to give an Arabic name for the sonnet form based on an equivalent Arabic poetic genre, Abu Shadi (1926, 138) first thinks of the word **أنشيد** that means "chants" "anthems" or even "hymns" (being different in meaning from **أغاني** "songs"). Conceiving, however, the difficulty of singling out an applicable poetic title, he prefers that the original term be arabized, i.e. transliterated. Drawing a comparison between a sonnet and a song, he points out that a sonnet, based on particular metres with two alternate and varied rhymes, is concerned mainly with love or sublime emotions. A song, on the other hand, is normally a minor, highly musical piece of verse, intended to console the soul and arouse musical enjoyment in general rather than stimulating thought. A song is, therefore, much liked by the public whereas a sonnet is the pleasure of the sophisticated.

Abu Shadi (1926, 149-150) presumes that the Arab poets' lack of the will to venture and create new forms is to blame for the decadence of Arabic poetry. Any metres that may be adopted by Arab poets, he postulates, would help enrich this poetry. Additionally, Abu Shadi (155) infers that the sonnet form is quite in character with the Arabic poetic taste: "It is indeed amazing that an Arab reader with good knowledge of English would be aware of the Eastern spirit prevalent in these sonnets different though they are."¹

Abu Shadi (1926, 138) is fairly, though not entirely, precise in concluding that :

The sonnet first began in Italy in the 15th century and rose to a high place by the end of that century, reaching its musical peak in the work of Petrarch and Dante The theme of the sonnet, old or new

THE SONNET FORM IN THE ARABIC TEXT

DR. KHALID ABBAS HASABRABOU*

Derived from the Italian word *sonetto*, meaning a little song, the "sonnet", the most popular Western poetic form, is a fixed piece of a lyric composed of fourteen lines. Though the exact origin of this form is obscure, it has attained wide and permanent popularity nearly in all the Western European literatures for centuries. As has been concluded by a number of critics, it seems to have originated in Italy in the 13th century. The conclusion reached by more than a critic is that the sonnet sprang up in Sicily and that the earliest recorded sonnets were by Giacomo de Lentino (c. 1210-after 1230), Guittone d'Arezzo (c.1230-1294), Cecco Angiolieri (c.1260-c.1312), and others. Wood (1992, 68) takes Pier delle Vigne, Foreign Minister in the Sicilian court of Frederick, to be probably the first sonneteer and his sonnet "Però ch' amore" to be the earliest known. Nevertheless, the sonnet reached its highest expression in the fourteenth century in the poems of Petrarch Francesco Petrarca (1304-1374). His *Canzoniere*, a sequence of poems including 317 sonnets and addressed to his idealized beloved, Laura, established and perfected the Italian (or Petrarchan) form, which remains one of the two principal sonnet forms, as well as the one most widely used. The other major form is the English (or Shakespearean) sonnet which itself is originally a borrowed form of the Italian sonnet.

In modern Arabic poetry there has been more than an attempt to borrow into Arabic the sonnet form, the Italian as well as the English. The first section of this study focuses on two pioneering Arab sonneteurs: Ahmed Zaki Abu Shadi, the well-known Egyptian poet and founder of the *Apollo Movement* in modern Arabic poetry, and Lewis Awad, the popular Egyptian writer, literary journalist and critic. The second section handles the translated form of Shakespeare's sonnets in Arabic, with a special

* Lecturer of English Literature, Department of English, Faculty of Arts, Beni Suef, Cairo University.

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٥) لسنة ٢٠٠٠

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٢٤٤٨٣٦٨

ويطلب من

مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٢٩٢٩١٩٢

مكتبة دار البشير

٢٢ ش الجيش عمارة الشرق ت: ٢٢٠٥٥٢٨

مكتبة الإنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٢٩١٤٣٣٧

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٢

افتتاحية العدد في بداية قرن جديد
• المادة العربية:

- الأساطير العالمية.

- علمية الأدب، وأدبية العلم عند علي أدهم.

- تداعيات الجدل حول أبي تمام.

- الخيال العلمي في أدب توفيق الحكيم.

- شيباني خان والدولة الأوزبكية.

- دلالات الحكى بين شهرزاد، وزهرة الصباح.

- الرؤية الطبيعية لحبل الوريد.

- الشقيقات الثلاث (شارلوت، وإميلى، وأن برونسى).

- أسلوبية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدي.

• المتابعات: (الكتاب - المؤتمر)

- قراءة نقدية لكتاب (فتح العرب لمصر) لأفريد

بيلر.

- مؤتمر الدراسات الشرقية الإسلامية: الحاضر

والمستقبل.

• المادة غير العربية

- الأضنية الخالدة

- ترجمة د. حامد ظاهر . (روزمون جيرار) .

- قصيدة لهذا أحبك (د. عبد العزيز شرف) .

- ترجمة د. سهير جاد .

Lachanson eternelle

Rosmond Girard

For this reason

I love you

-- Said Haleem Pasha as an Islamic Reformer

Dr . Muhammad Al said Gamal Al din .

د . حسن البندارى

د . أحمد كمال زكى

د . يوسف نوفل

د . جـودة أمين

يوسف الشارونى

د . عبد السلام فهمى

محمد جبريل

د . أنس عزقـول

لوسى يعسـقـوب

د . حسن البندارى

مؤمن الهـيـاء

د . محمد السعيد جمال الدين

الناشر: مركز الحضارة العربية

شارع العلمين - الجزيرة تليفاكس ٢٤٤٨٣٨

ويطلب من مكتبة الإنعلاء المصرية

١٦٥ ش. محمد فريد القاهرة، ١٣٣٧، ١٩١٤

مقدمة العدد (الألفية الثالثة). د. حسين البغدادي

• المادة العربية:

- کولریڈج حول الشعر۔ د. عبد العکیم حسان

— عالية الشعر المكتوب بالاسبانية. — د. حامد أبو أحمد

١٠٠ - مفهوم الأمن القومي في عصر المعلومات د. جمال زهران

- دور الجامعات في مواجهة التحديات المعاصرة. د. محمد حسن القبسي

ديناميات صورة السلطة لدى المسجون في

(الاسم والكلام) . د. محمد حسن خانم

الفزوة الثقافي والتجدييات الحضارية. د. سامية السامياتي

٣. تاريخية الرؤية المعاصرة في إضاءة التراث النقدي

• المتابعات:

المشهد الروائي في رواية حافة الفردوس

والسيرة النبوية عبد الرحمن شلش

...مؤتمر طهران لحوار الحضارات د. محمد السعيد جمال الدين

المادة غير العربية

- QUALITY TEACHER EDUCATION IN AN

INTER CONNECTED WORLD

1 - 16

Dr. HASSAN MUSTAPHA

٣. حسن مصطفى المؤتمر الدولي للتربية

Enfance Vieillesse

17 - 20

D. Nefissa Eleiche

د. نفييسة عيش قصيدة أطفال وكهولة

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٢) لسنة ١٩٩٩

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٢٤٤٨٣٨

ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت ٣٩١٤٢٢٧

د. حسن البندري

• الافتتاحية

• المادة العربية (البحث - مقال النقدي) .

• الثنائيات الفنية في رواية (السيد الذي رحل)

إحمد قطب .

د. محمد حسن عبد الله

د. رجاء عيسى

• الشخصيات الفنية في الرواية العربية

• البحث عن السعادة في قصيدة (حذونا منها)

فازك اللاذكي

د. علي هاشم زاهد

د. السعيد الورقي

• التمرد في شعر عماد الصباح .

د. حسن البندري

د. فاطمة حوري

• التطوير والاتصال الجماهيري : قياس تعرض جماهير

الحجيج للتلفزيون السعودي .

د. سيد الله العبداني

• الحكم النقدي بين الواقع والمثال

د. أحمد درويش

نحو تأسيس قراءة نقدية معاصرة للنص الشعري القديم

• المتابعات (الكتاب - المؤتمر) .

د. زينات الصبيح

• مع الكتاب : الغنم الأخرى في المسرح - رؤية نقدية .

د. فاطمة عيسى

• مع المؤتمر العالي للاتحاد الدولي لدرسي الفرنسية

• المادة العربية :

DESCRIPTION OF AMERICA Along poem by.

Ahmed Taymour.

Dr . Maher Shafiq Farid.

د. ماهر شفيق فريد

• دراسة قصيدة وصف أمريكا لأحمد تيمور :

Pluec'de La traduction dans les revues litteraires .

Dr . Cam'lia Sobhy.

د. كاميليا صبحي

• دور الترجمة في المجالات الثقافية .

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٢) لسنة ١٩٩٩

الناشر، مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين، الجزيرة تليفاكس ٢٤٤٨٣٦٨

ويطلب من مكتبة الإنجلو للصربية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت ٢٩١١٢٣٧

٥ الافتتاحية

٥ المادة العربية (البحث - المقال النقدي).

٥ انكسار الإيقاع - قراءة مروضية دلالية

قصيدة طلل الوقت

٥ قصيدة التثمين التراث والحداثة

٥ التنازع بين الفكر والفن في الشعر العربي الحديث

٥ التدفق الفني، مدخل التعليم التفكير للنتاج

وتنمية الزكاء

٥ التنوير وثقافة العولمة

٥ جامعة الفسطاط .. الجامعة الأولى

في مصر الإسلامية

٥ أصول الحكمة الدرامية والروائية

٥ الانعطاف الصاخب في قصص

٥ نجيب محفوظ القصيرة

للتابعات

مع كتاب التنوير لا التضييل . الإسلام وقضايا التنوير محمد قطب

٥ مؤتمر اللغة الإسبانية الخاص بالترجمة محمد أبو العطا

ISimposio Internacional sober Ia Traduccio'n

(a'rabe - espanol - arabe) 6 - 8 de abril de 99

By Dr . Mohammed Aboul Ata

للواد غير العربية (البحث - المقال النقدي)

FEMINISM, ... the False Freedom .. Re - appraisal After 50 Years

Dr . Hussein A. Amin,

٥ حسين أمين

حرية المرأة بين الحقيقة والخيال

Rondean et Kharrat : deux visions de Ia vill d'Alexandrie Mo

hamed El Kordi

Dr . Mohammed El kordi

٥ محمد علي الكردى تجليات مدينة الإسكندرية عند الخراط ورونندو

فكر وإبداع

البحوث والدراسات والإبداعات المنشورة بالعدد (١) لسنة ١٩٩٩

الناشر مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد (القاهرة) ت: ٢٩١٤٢٢٧

- | | |
|---------------------|--|
| د. وفاء إبراهيم | د. محمود تيمور، السرح والتجديد |
| د. جـودة أمين | د. إشكالية التحديث في الشعر العباسي |
| د. عبد الحكيم حسان | د. مفهوم الشعر في التراث العربي بين التقليد والتجديد |
| د. محمد بلتاجي | د. حاجة العلوم الإسلامية إلى التجديد |
| د. محمود فهمي حجازي | د. المصطلحات في عصر قنانيات للعلوم |
| د. نعيم صحنية | د. التزام جديد في الفن التشكيلي |
| د. زينب نصر | د. دور آلة العود في تطور الموسيقى الأوربية. |
| د. حامد طاهر | د. اللحظات النادرة، (قصيدة) |
| د. محمد حماسة | د. الحنين إلى النبع (قصيدة) |
| د. وفاء وجندي | د. قصائد حب (قصيدة) |
| د. أحمد سويلم | د. إشراقات (قصيدة) |
| د. جمال الفيضاني | د. هاتف (قصة قصيرة) |
| د. محمد جبريل | د. الألق (قصة قصيرة) |
| د. رفعت الشربلواني | د. العنفل (قصة قصيرة) |

نورث زوان فارسي دردانشگاه های مصر

د. تعلم الفارسية بمصر

د. محمد السعيد جمال الدين

Problematique de la traduction du discours linguistique

By Dr . Camelia Sobhy

د. كاميليا صبحي

إشكالية ترجمة النص اللغوي

Discours de paix et de violence dans le livre de Marie Cardinal Au puits de mes Racines

By Dr . N'efissa Eleiche

د. نيفيسا عيش

السلام والعنف عند ماري كاردينال

The Novel As Documentary The Decisive Battle in World War II

As Seen by Olivia Manning in The Levant Trilogy

By Dr . Fadila Fattouh

د. فضيلة فتوح

د. ثلاثية الشرق لأوليفيا ماننج

يطلب من

• مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت : ٢٩١٤٣٣٧

• مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الجيزة تليفاكس : ٢٤٤٨٣٦٨

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

• مكتبة زهراء الشرق

٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٢٢٠٢

١١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت : ٢٩٢٩١٩٢

مكتبة دار البشير

٢٢ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٢٢٠٥٥٣٨

رقم الإطلاع :	٢٤٣٤ / ٢٠٠٠
الترقيم الدولي :	I.S.B.N 977 - 291 - 205 - 8

مكتبة العمرانية للأوقفت

الجيزة ت : ٥٨١٧٥٥٠

نور الكمبيوتر

إخراج فتى وصف كمبيوتر : حسن عبد الحليم

ت : ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

- SOUFFLES D' HELENE CIXOUS: UN "DISCORPS"
OU LE CORPS TRANSPARLANT
- THE SONNET FORM IN THE ARABIC TEXT

No . (6)
May 2000



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH